L'EDUCATION MUSICALE



N° 381
Octobre 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	320 F	380 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	350 F	410 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	78 F PORT INCLUS 13 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. n° 990 469 C PARIS.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destintaire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1991

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

"Ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à aimer la musique, à l'aimer et à la comprendre, car on ne peut l'aimer si on ne la comprend pas."

Ernest REYER.

N° Commission paritaire : 58 972 N° ISSN 013-1415

47e Année **n° 381**

SOMMAIRE

Rénovation Pédagogique des Lycées

La rénovation pédagogique des lycées – présentée à la presse, le 25 juin 1991, par M. Lionel Jospin – devrait entrer en application dès 1992 pour la Seconde, 1993 pour la Première et 1994 pour la Terminale. L'enseignement de la musique pourra prendre désormais trois formes, au lycée :

1) La musique, comme **"Matière complémentaire de formation générale"** (horaire : 3 heures), sera proposée en Première et en Terminale. Mais exclusivement dans la série Littéraire (L). Autres matières complémentaires proposées dans cette même série : Langue vivante 2, Langue vivante 3, Enseignement scientifique, Langues anciennes, Arts appliqués, Arts plastiques, Cinéma-audiovisuel et Théâtre-expression dramatique.

2) La musique comme **"Option"** (horaire : 4 heures). En Seconde de détermination, les élèves devront obligatoirement choisir deux matières d'option parmi les dix-sept proposées (la musique étant l'une d'elles). En Première et en Terminale, l'élève ne pourra plus choisir qu'une seule matière d'option (et encore ne sera-t-elle pas obligatoire...). Seuls les élèves de la série Littéraire auront accès à l'option Musique. Autres matières optionnelles proposées concurremment dans la même série : Arts plastiques, Cinéma-audiovisuel, Théâtre-expression dramatique, Grec ancien, Langue vivante 2, Langue vivante 3, Latin, Lettres (en Terminale seulement) et mathématiques appliquées aux sciences humaines.

3) La musique dans les **"Ateliers de pratique"** (horaire : 2 heures minimum). Ces ateliers seront ouverts aux élèves volontaires – sans distinction de niveau – et pourront concerner aussi bien les disciplines artistiques que les activités sportives spécialisées, que les technologies de l'information et de la communication (informatique, télématique et audiovisuel). Dans les domaines artistiques, le partenariat avec le ministère de la Culture devra être favorisé : mise en oeuvre de projets pédagogiques conjoints. Il appartiendra au Conseil d'administration du lycée de choisir les ateliers – lesquels devront obligatoirement s'inscrire dans le projet d'établissement (Notons cependant que les "Ateliers de pratique" n'apparaissent ni dans les horaires publiés, ni dans les exemples d'emploi du temps donnés en annexe).

Ainsi donc, après avoir – contre l'avis du Conseil national des programmes – supprimé les matières artistiques de la liste des modules proposés aux lycéens, le ministre vient-il de refuser - en contradiction avec les assurances qu'il avait lui-même données lors de sa Conférence de presse du 22 avril dernier – que l'option Arts soit ouverte aux élèves des sections Scientifique et Economique et sociale (Mais peut-être la pression des représentants des disciplines scientifiques, hostiles au dévelopement des arts dans l'enseignement général, n'est-elle pas pour peu dans ces nouvelles dispositions...).

Les élèves de la série Littéraire auront, certes, la possibilité de bénéficier de 7 heures d'enseignement artistique en cumulant, d'une part, 3 heures au titre de la "matière complémentaire de formation générale", d'autre part, 4 heures au titre de l'"option". Mais la matière artistique de l'"option" devant être obligatoirement différente de celle de la "matière complémentaire", on ne saurait vraiment parler de reconduction de la section A3...

L'enveloppe financière allouée à chaque établissement ne permettant sûrement pas d'ouvrir un atelier de pratique dans toutes les matières prévues par les textes, il conviendra que chaque enseignant convainque les membres du Conseil d'administration de son lycée de l'importance d'ouvrir un atelier dans sa discipline. De belles joutes interdisciplinaires en perspective...

Francis Cousté
(APEMU)

Jean-Pierre DAMBRICOURT[1]

PROBLEMES ACTUELS DE L'EDUCATION MUSICALE

Lorsqu'on évoque les problèmes de l'enseignement de la musique de la maternelle au lycée, viennent immédiatement à l'esprit la formation insuffisante des instituteurs, les besoins en postes et les conditions matérielles de travail dans le secondaire ou la place de plus en plus incertaine de la discipline dans les programmes officiels. La réflexion qui suit a pour but de classer et d'approfondir les différents problèmes de cet enseignement en montrant que les questions de rémunération, de locaux, d'horaires, d'effectifs, de formation continue..., du reste communes aux autres disciplines, en masquent d'autres, de nature différente, mais tout aussi cruciales. L'Education Musicale avait publié en 1984 une **"Lettre ouverte aux professeurs d'éducation musicale"** [2] émanant de professeurs du second degré et souhaitant la création de rencontres académiques et inter-académiques. J'ignore si ce souhait a été concrétisé dans une quelconque académie. En France, historiquement, les divers mouvements d'innovation pédagogique proviennent du sommet de l'institution, rarement de sa base. Il existe de plus, chez les enseignants et chez les chercheurs, une forte tradition individualiste extrêmement préjudiciable, non pas à une solution globale des problèmes (il y a certainement lieu de se méfier de ce genre de solution), mais tout simplement à leur dénombrement et à leur identification. Dans un tel contexte, je ne puis tenter que de faire entendre une voix isolée, la mienne, de donner la plus grande objectivité et la plus grande largeur de vue possibles à mon propos en l'adressant dans deux directions : à tous mes collègues de l'Education Nationale, impliqués de près ou de loin dans l'enseignement de la musique, afin qu'ils complètent cette analyse et étudient les moyens d'action à l'échelle qui est la leur; à tous les responsables au Ministère qui peuvent décider de certaines orientations institutionnelles, de la place accordée à la concertation, au travail en équipe, voire à la recherche fondamentale. Le récent document publié par la Direction des Ecoles intitulé **"Organisation de l'école primaire en cycles pédagogiques"** (janvier 1991) officialise la concertation dans l'enseignement primaire avec la fameuse "vingt-septième heure". Cette initiative, dont on ne peut que se réjouir tout en continuant à réfléchir à son aménagement, justifierait à elle seule l'existence et les espoirs de cet article.

I. PROBLEMES MUSICAUX

La première catégorie de problèmes (première logiquement, mais pas par son importance, égale à celle des deux autres catégories) concerne l'objet à enseigner. Quelles musiques retenir, en effet, au regard de l'extrême diversité du contexte musical actuel : variétés, rock, jazz, musique de film, musiques traditionnelles européennes et extra-européennes, musique contemporaine...? La place et l'importance de la musique dite "classique" se trouvent relativisées quand bien même les pédagogies actives les plus connues continuent à faire de celle-ci, plus ou moins explicitement, leur objectif ultime. La "reconnaissance de l'universel présent dans les différentes cultures" prônée par les instructions Officielles du 23 avril 1985 pour l'Ecole Elémentaire pose sérieusement problème. Il est devenu impossible de proposer une définition unitaire de la musique même si l'écoute ou plutôt certains modes d'écoute, ceux du compositeur et / ou de l'auditeur éventuellement reliés par l'interprète, semblent rester au centre du phénomène musical. Dans nombre de traditions d'Afrique noire par exemple, la "musique" (activité pour laquelle il n'existe parfois pas de terme) résulte d'une pratique collective se confondant avec la danse : l'écoute, liée à la production, est entièrement mouvement, émotion au sens étymologique. D'où la circularité de certaines définitions : "la musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique' (Luciano Berio) (3); ou encore : "c'est en entendant de la musique (...) que l'on devient musicien, on ne peut devenir musicien dans l'absolu" (Pierre Boulez) (4). A suivre Berio ou Boulez, il n'existerait pas d'autre façon d'aborder l'étude et la

(1). Agrégé de musique, docteur en philosophie, professeur de musique à l'Ecole Normale de Seine-Maritime, chargé d'un cours de sensibilisation aux carrières de l'éducation à l'Université de Rouen. A enseigné en collège de 1984 à 1989.

(2). **"Lettre ouverte aux professeurs d'éducation musicale"** *L'Education Musicale* octobre 1984, n° 311, p. 17-18.

(3). Luciano BERIO **"Entretiens avec Rossana Dalmonte"** Paris, Jean-Claude Lattès, coll. Musiques et Musiciens, 1983 pour la traduction française, p. 21.

(4). Pierre BOULEZ **"Points de repère"** Paris, Bourgois, 1981, p. 27.

pratique musicales qu'en s'y plongeant par un biais ou un autre. Cependant, prétendre que la question théorique des fondements du musical se résoud dans les pratiques concrètes, à la façon dont un Godard déclare : "je ne fais pas de cinéma, je fais des films", n'indique pas quel est le meilleur biais "pratique" possible. Si le pédagogue ne peut décemment plus transmettre un seul savoir ni une seule pratique, il ne peut pas davantage initier, encyclopédiquement, à l'ensemble des valeurs et des pratiques musicales. Le premier aspect d'un travail de recherche pédagogique devrait donc être avant tout d'ordre musicologique ou esthétique : il consisterait à prendre toute la mesure de la diversité du "paysage" musical contemporain, à mettre en évidence les points communs ou les "passerelles" mais aussi les différences irréductibles.

Le rapport des professeurs du Collège de France, **"Propositions pour l'enseignement de l'avenir"** (5), nuance la position universaliste des Instructions Officielles citées en admettant que "l'enseignement devrait (...) réunir l'universalisme de la raison qui est inhérent à l'intention scientifique et le relativisme qu'enseignent les sciences historiques, attentives à la pluralité des sagesses et des sensibilités culturelles" (6). Plus loin : "tous les établissements scolaires devraient proposer un ensemble de connaissances considérées comme nécessaires à chaque niveau, dont le principe unificateur pourrait être l'unité historique.(...) Un des principes unificateurs de la culture et de l'enseignement pourrait ainsi être l'histoire sociale des oeuvres culturelles (des sciences, de la philosophie, du droit, des arts, de la littérature, etc.) liant de manière à la fois logique et historique l'ensemble des acquis culturels et scientifiques (par exemple l'histoire de la peinture de la Renaissance et le développement de la perspective mathématique)" (7). Cette suggestion pédagogique et épistémologique passionnante s'avère à mon sens problématique, pour deux raisons au moins. D'une part, peu d'époques historiques ont été, jusqu'à présent, étudiées dans une perspective visant à englober tous leurs aspects, culturels, scientifiques, idéologiques, économiques... pour en proposer une interprétation cohérente. Les livres comme **"Architecture gothique et pensée scolastique"** d'Erwin Panofsky sont rares, à cause de la compétence pluridisciplinaire qu'ils supposent et de la tendance bien établie de la recherche au cloisonnement disciplinaire, voire méthodologique (combien marginal également apparaît, en France et sur la scène internationale, le travail d'un Edgar Morin). D'autre part, et je développerais ce second point, quel principe unificateur postuler pour l'époque contemporaine? Non seulement un certain recul fait défaut, mais encore de nombreuses personnalités scientifiques admettent l'idée d'un éclatement, d'une pulvérisation en domaines hétérogènes, des savoirs, des modes de vies, et des pratiques artistiques. De plus, la nature de *l'épistémé* propre à notre époque, pour reprendre la terminologie de Michel Foucault, ne semble guère élucidable lorsque la nature de chaque champ particulier de l'activité humaine à elle seule pose problème. Affirmer, selon une formule paradoxale dont certains philosophes ont la spécialité, que le seul principe unificateur de notre époque serait l'absence voire l'évacuation de tout principe unificateur, ne peut se révéler non plus d'une très grande efficacité heuristique et pragmatique. Il existe donc un problème épistémologique fondamental selon lequel manqueraient (faute de les avoir découverts ou peut-être parce qu'ils n'existent pas, cette dernière possibilité restant de toute manière à prouver) certains facteurs unitaires propres à rendre compte de la diversité des pratiques et des savoirs actuels. Notre époque, après celle des grandes synthèses philosophico-politico-scientifiques au XIXe siècle, se voit ainsi confrontée au problème de la complexité et de l'hétérogénéité (8).

Je voudrais illustrer ce problème à partir de quelques oeuvres musicales récentes (sans souci d'exhaustivité) en me demandant à quelle idée de la musique elles renvoient. Autrement dit, je voudrais savoir s'il est possible de mettre en évidence au moins un dénominateur commun entre ces oeuvres, du point de vue de la conception de la musique qu'elles expriment.

– **"Presque rien n°2"**, pièce électroacoustique de Luc Ferrari (1977), est une promenade musicale dans un paysage du Midi au lever du jour. La première partie, à l'instar de la démarche des peintres hyperréalistes, comporte très peu de manipulations électroacoustiques (d'où probablement le titre de l'oeuvre). Le compositeur tend son micro vers diverses sources sonores (le cri d'une grenouille, le bruit d'un moteur, ses propres pas... sur fond de cigales et de grillons); il intervient à plusieurs reprises, très bas ("j'essaie de cerner et de pénétrer un paysage, c'est pas facile", "non, c'est pas bon"...) et donne à contempler un long moment un cri d'oiseau, jusqu'à ce que retentisse sept heures à l'horloge du village voisin. La seconde partie débute par un violent coup de tonnerre, reconstitué ensuite synthétiquement et par mixage et montage sur support magnétique. Le coup de tonnerre artificiel se répéte régulièrement sur fond de grondements réels cependant que son enveloppe est

---

(5). **"Propositions pour l'enseignement de l'avenir**, élaborées à la demande de Monsieur le Président de la République par les professeurs du Collège de France" Paris, Collège de France, 1985.
(6). Ibid, p. 15.
(7). Ibid, p. 33.
(8). Voir à ce sujet Edgar MORIN **"Introduction à la pensée complexe"** Paris, E.S.F. 1990, collection "communion et complexité".

graduellement ralentie jusqu'à ce que naissent trois sons distincts. Alors que le tempo reste constant, l'auditeur a le sentiment d'une décélération progressive. Luc Ferrari crée de la sorte un temp musical paradoxal, qui donne l'illusion de se figer graduellement tout en continuant à s'écouler. L'oeuvre s'achève par le biais de ce pseudo-ralenti.

Rendre compte musicalement d'un paysage, tel est après tout le projet des **"Quatre Saisons"** ! Cependant, il y a chez Ferrari, par delà la différence de matériaux musicaux, une confiance dans les vertus musicales du Réel lui-même, ou si l'on préfère, bien que je n'aime guère ce terme, de la Nature. Vivaldi passe par la médiation d'un langage musical codé, riche d'histoire, avec lequel il opère une traduction au moyen de figures sonores conventionnelles (les trémolos et les gammes rapides pour décrire l'orage). Ferrari propose une duplication, une "sonocopie" (par analogie à la photocopie), qui limite au maximum (réduit à "presque rien") les problèmes de traduction, bien que chacun sache que toute prise de son entraîne une déformation du modèle tel que perçu par l'oreille. Certes, Ferrari recourt, quoique de façon assez ironique et retorse, à des moyens relativement traditionnels pour passer de la première à la deuxième section (le coup de tonnerre constitue un marqueur de forme caricatural, qui ne peut manquer de secouer l'auditeur de sa torpeur) où pour indiquer que son oeuvre se termine (combien d'oeuvres s'achèvent par extinction progressive ou "congélation" de la matière sonore !). Certes, le compositeur "recrée" un son naturel au moyen de sources artificielles, mais là aussi ce nouveau son se veut paradoxalement réaliste, au moins lors de ses premières apparitions. Ferrari reste avant tout à l'écoute d'un modèle dont il parvient à tirer "quasiment toute" sa musique. Pour Ferrari, le musical réside donc (presque) tout entier dans le Réel : il suffit de tendre l'oreille ou un micro. Par conséquent, **"Presque rien n°2"**, plus que pour un art de composer, tient la musique pour un art d'écouter.

– John Cage a publié trois pièces silencieuses : une première où la durée du premier mouvement est fixée à 33 secondes (le compositeur ayant noté à chaque fois une grande pause), celle du second mouvement à 2 minutes 40 et celle du troisième à 1 minute 20 (découpage résultant de diverses opérations de hasard tandis que la durée globale provient de la correspondance sur une machine à écrire, entre l'apostrophe, signe des minutes, et le 4 et entre les guillemets, signe de secondes, et le 3); une seconde version, de même durée que la première, comportant trois *tacets*; une dernière consistant en zéro minute zéro seconde. **«4'33"»**, dans ses deux versions imaginées en 1952, permet à n'importe quel évènement sonore de prendre place durant "l'exécution". Sans entrer dans une discussion esthétique approfondie, notamment sur l'impossibilité de "provoquer" le hasard **«4'33"»** impose au moins en effet, le temps et le lieu de son exécution), il est à remarquer que John Cage s'efforce de laisser la "musique", si le terme est encore adéquat, se composer d'elle-même. Le compositeur américain conteste, en même temps qu'il la radicalise, l'attitude de Luc Ferrari dont **"Presque rien n°2"** suppose l'intention d'une écoute. Pour Cage en effet, conformément au principe zen "d'interpénétration sans obstruction", il convient de laisser les sons et le monde "être ce qu'ils sont". Comme chez Ferrari, la musique se confond avec le Réel, mais à la différence **"Presque rien n°2"**, il n'est pas besoin d'intervention humaine pour participer à la musicalité du Réel. Ainsi, une double incertitude pèse sur le musical chez Cage : d'une part, il n'est pas sûr que la musique existe, puisque toute tentative pour l'écouter et, a fortiori, pour la composer, met en péril sa contingence radicale en tendant à la soumettre à une interprétation; d'autre part, et cela découle logiquement de la proposition précédente, accéder à la musique selon Cage serait le silence, comme la meilleure attitude vis-à-vis de l'éventuelle musicalité du Réel serait de faire silence en soi, de faire taire toute velléité, forcément tapageuse, de compréhension et d'appropriation raisonnées.

– **"Mo-No, Musik zum lesen"** de Dieter Schnebel (1968) représente un autre genre de musique silencieuse puisqu'elle résulte de l'audition intérieure d'une partition constituée de textes et de signes musicaux usuels figurés selon diverses graphies, le tout noir sur blanc (document 1). L'auditeur-interprète est invité à confronter sa propre musique intérieure, dont Schnebel prétend qu'elle est toujours présente en nous, aux sollicitations graphiques de la partition. Le lecteur-auditeur choisit ainsi le lieu et la durée "d'éxécution", compose son lecteur-auditeur choisit ainsi le lieu et la durée "d'exécution", compose son propre parcours, imagine ses propres sonorité et son propre édifice musical.

La **"Musique à lire"** induit deux interprètations complémentaires. Ou bien il faut admettre, à l'inverse de l'option cagienne, qu'il est impossible de faire silence en soi-même, qu'indépendamment du monde extérieur, l'être humain est tout entier bruissant de souvenirs, d'espoirs, de fantasmes, sonores ou non, que certaines formes de musiques sont donc partout présentes (ce qu'incite à croire les **"Maulwerke"** du même Schnebel, littéralement "pièce pour la gueule", basées sur les bruits de respiration, du larynx, de la langue..., explorant le potentiel musical du corps humain); **"Mo-No"** est alors destiné, à la fois et contradictoirement, à mettre en évidence cette musique intérieure et à tenter de la masquer par une musique intérieure plus prégnante. Ou bien il faut admettre, avec Cage, que le silence à la fois comme origine et horizon de

la musique, au moins à l'intérieur de nous-mêmes et au moins en tant qu'utopie, est possible; dans ce cas, **"Mo-No"** le manifeste par défaut, comme espace vide existant entre notre musique intérieure et celle suscitée par la partition (à l'image du blanc sur lequel s'inscrit la partition), comme faille irréductible entre deux ondes de "bruits", au sens que la thérorie de la communication donne à ce terme, dont aucun ne peut annuler l'autre. De fait, chacun a fait l'expérience que ses pensées et ses rêveries ne se substituent pas totalement aux stimuli du monde extérieur (à moins de connaître une situation-limite comme un coma ou l'état second provoqué par l'usage de stupéfiants); inversement, les appels du monde extérieur n'étouffent jamais totalement toute pensée ou divagation intimes (sauf exceptions, là encore, comme l'état hypnotique). Dans les deux cas, **"Mo-No"** semble indiquer que la musique n'est pas ce qu'on nomme habituellement "musique", c'est-à-dire un "art des sons et des durées". Aucun son ni aucune durée objectivables dans cette oeuvre, mais une expérience psychologique et ontologique difficilement communicable car strictement individuelle. Si pour Ferrari, la musique se confond avec l'écoute du Réel, si pour Cage, elle se niche dans le silence, pour Schnebel, elle est une expérience intérieure qui nous rend attentifs à nous-mêmes et à notre place dans le monde. La musique de Dieter Schnebel, fortement teintée de spiritualité protestante (rappelons que Schnebel est pasteur), s'avère d'essence religieuse (au sens étymologique de ce qui nous relie à nous-mêmes ou à Dieu) Beaucoup plus qu'humaine ou mondaine.

– **"Drowning by numbers"** de Michael Nyman (1988) n'est autre que la musique du film du même nom de Peter Greenaway. L'oeuvre compte treize pièces toutes basées sur le second mouvement de la **"Symphonie concertante pour violon et alto K.364"** de Mozart. Dans la première pièce, pour quatuor à cordes, Nyman retient le principe de l'appogiature mélodico-harmonique, que l'on rencontre à de nombreuses reprises dans le second mouvement de la **"Symphonie concertante"**, ainsi que le principe concertant de la prédominance du premier violon et de l'alto. Chaque structure musicale appogiaturée, prélevée du contexte mozartien, est répétée le plus souvent trois fois, puis deux fois vers la fin de la pièce, ce qui crée l'illusion d'une accumulation, d'ailleurs brutalement interrompue. Chacune de ces structures en génère d'autres, par transposition, recombinaison, superposition, réinstrumentation, modification agogique ou rythmique..., le tout en respectant les règles de la tonalité classique. L'effet auditif produit est des plus curieux. La première pièce, pour s'en tenir à elle, est à la fois directionnelle et statique, typiquement classique et ne pouvant a voir été écrite qu'au XXe siècle, expressive grâce à ses appuis mélodico-harmoniques et glacée à cause de leur multiplication qui en désamorce la signification. La pièce obéit à un plan tonal précis, relativement conforme à ses homologues de l'Epoque Classique, mais le degré important de répétition littérale ainsi que le passage abrupt d'une structure à l'autre, impliquant par moment un bref changement de mesure, brisent le sentiment de progression harmonique et le maintiennent en concurrrence avec celui de juxtaposition sans transition. De même, la sonorité du quatuor à cordes, son traitement instrumental, évoquent de toutes parts le classicisme viennois, n'était une fidélité presque exagérée à ce style musical. **"Drowing by numbers"** possède la beauté ambiguë de l'hermaphrodite ou de la créature mi-ange mi-démon. L'on peut être exaspéré par ces charmes amphibologiques, comme l'on peut être tout aussi bien fasciné. Michael Numan, au même titre qu'un Aryo Pärt ou qu'un Gavin Bryärs, donne corps à une oeuvre insaisissable, qui semble défier toute approche historique.

Dans son livre **"Au nom de l'art"**, l'esthéticien Thierry de Duve montre que "la modernité, c'est cette période de l'histoire occidentale pour laquelle l'art était un nom propre" (9), autrement dit, pour laquelle il suffisait à l'artiste de déclarer : "ceci est de l'art" pour transformer un urinoir en oeuvre d'art. Nyman se rattache à l'évidence à une esthétique " postmoderne" puisque, selon Thierry de Duve, la postmodernité consiste à réinterpréter le "dispositif dans lequel s'est incarné l'idée d'art comme nom propre" (10). L'oeuvre de Michael Nyman tient donc de l'archéologie de la pratique musicale. Elle fouille, explore, exhume, réagence les oeuvres du passé, des polyphonistes anglais, comme dans la bande du film **"Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant"** à Purcell, dans **"Meurtre dans un jardin anglais"**, en passant par Brahms, dans **"Monsieur Hire"** de Patrice Leconte. La musique, ici, n'a pas de nature : elle est une recherche créatrice sur l'idée de musique elle-même.

Ces quatre exemples présentent des conceptions de la musique non commensurables : intention d'écoute du monde environnant chez Ferrari, silence utopique chez Cage, expérience intérieure pour une grande part incommunicable chez Schnebel, interrogation sur la notion elle-même de musique chez Nyman. Ces oeuvres s'inscrivent à la pointe d'un mouvement de remise en cause des valeurs musicales admises qui caractérise toute la musique occidentale savante depuis le chant grégorien et qui s'est fortement accéléré dans le courant du XIXe siècle (au point que l'on considère, à tort, ce mouvement comme typiquement moderne). Ce qui a favorisé une telle

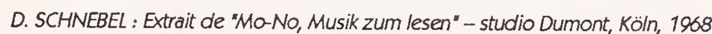
---

(9). Thierry de DUVE **"Au nom de l'art - pour une archéologie de la modernité"** Paris, Editions de Minuit, 1989, p. 53.
(10,). Ibid, p. 61.

évolution, c'est le fait que la musique occidentale soit, dès l'origine, notée. La notation musicale a permis un travail compositionnel abstrait susceptible de se dégager partiellement des contraintes matérielles (techniques, culturelles ou sociales) d'exécution et de réception : les exemples surabondent depuis l'essor de la polyphonie jusqu'aux quatuors de Beethoven réputés, à l'époque, injouables (et inaudibles !) en passant par la codification du système tonal ou celle du style dodécaphonique. Seule la notation et l'attitude musicale spéculative qu'elle autorise (attitude en accord avec la "mentalité rationnelle" qui innerve toute la formation culturelle occidentale depuis la naissance de la philosophie) permettent d'expliquer l'adaptation rapide de la musique aux bouleversements de la sensibilité et des rapports humains en près de quinze siècles d'histoire, souvent même leur anticipation.

(à suivre)

Document n° 1



D. SCHNEBEL : Extrait de "Mo-No, Musik zum lesen" – studio Dumont, Köln, 1968

BACCALAUREAT 1992 :

Epreuve facultative d'éducation musicale toutes séries, sauf F.11.

Histoire de la Musique :

- **Beethoven :** 7e Symphonie (édition Heugel)
- **Fauré :** 2e Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur opus 117 (édition Durand)
- **Ligeti :** Lux aeterna (édition Peters)

(Vers le 15 novembre paraitra le fascicule, à commander au siège de l'Education Musicale).

Fantaisie et Rondo pour piano

par Christian MAS
Chargé de cours à LYON II

"Des fantaisies nous montent à la tête que nous n'avons ni cherchées, ni attendues."

C.G. Jung (1)

"Sa musique est celle de la vie telle qu'elle est dans sa dualité."

K. Barth (2)

La seconde moitié du XVIIIe siècle apparaît, en regard de l'évolution générale de la musique, comme un des grands moments de l'histoire de ce langage. Celle-ci a su créer, par delà certaines "fautes de routine (3)", de nombreux "visages" musicaux en faisant surgir de nouvelles démarches compositionnelles se voulant expressives, de nouvelles formes, de nouveaux instruments pour les mieux adapter.

L'importance accrue donnée par les compositeurs – Mozart et Beethoven notamment – à une nouvelle forme d'improvisation, moins strictement conduite par des procédés d'écriture, moins contrapuntique, est significative d'une attitude neuve à l'égard du fait musical. Cette ère de l'*Empfindsamkeit*, "qui tend déjà à fondre les genres et donc à les confondre (4)", ravive de l'intérieur ces nouvelles formes; "nulle époque antérieure n'avait produit une floraison aussi touffue de *fantaisies* pour tous les instruments, nulle autre surtout n'avait cherché à y exprimer librement les mouvements de l'âme, ou du moins ce que l'on était convenu d'appeler ainsi (5)." Genre très ancien qui trouve "son origine dans le développement des instruments à clavier (orgue et clavecin) (6)" et qui, au XVIe siècle, "se confond souvent en Italie avec le *ricercare* de style contrapuntique ou le *prélude* quasi improvisé (7)", la *fantaisie* attira beaucoup les compositeurs, de Francesco Da Milano à C. Ph. E. Bach, à cause de la disponibilité très variée de sa structure interne. Il est alors un nouvel instrument à marteau qui ne cessera pendant un siècle de se perfectionner et que va peu à peu, à partir de 1731 jusqu'au début du XIXe siècle, remplacer les instruments à clavier que sont le clavecin et le clavicorde. Dans l'*Encyclopédie Méthodique*, le théoricien et esthéticien belge de Momigny (1762-1838), esprit avancé dans le domaine musical, insiste sur les capacités expressives du piano-forte : "il a cet avantage que l'appui du doigt, plus fort ou plus faible, détermine la force ou la faiblesse du son; il se prête donc à l'expression et au sentiment du claveciniste... Il est agréable surtout dans les morceaux d'une harmonie pathétique. On l'accuse d'être pénible à jouer à cause du marteau qui fatigue les doigts, cependant on voit la plupart des maîtres s'attacher de préférence à cet instrument pour leurs compositions parce qu'il leur donne des effets plus marqués que le clavecin... Parallèlement à ce développement du piano-forte inventé par Bartoloméo Cristofori de Padoue en 1698 et perfectionné par le célèbre luthier de Freiberg, Silbermann, son élève Stein d'Augsbourg, Streicher l'ami de Beethoven à Vienne, puis par Broadwood à Londres et à Paris par Pape, Pleyel et Erard, inventeurs du double échappement en 1822, le clavecin perd sa situation d'instrument privilégié, et toutes les compositions que l'on destine au clavier peuvent dès lors se jouer soit au clavecin, soit au piano-forte.

La sonorité du nouvel instrument, de taille moins importante que les pianos modernes qui viendront plus tard, aux cordes plus minces et aux marteaux plus petits et légers, recouverts de cuir, deviendra bientôt fine, transparente et d'une grande richesse en harmoniques.

"Il n'y a aucun doute que le piano fût son instrument préféré, du seul fait du nombre très élevé d'oeuvres qu'il écrivit pour le piano. C'est dans ses oeuvres de piano, en particulier dans ses concertos, qu'il a exprimé ses pensées les plus originales, qu'il a atteint les plus hauts sommets de son génie instrumental Son écriture de piano montre à l'évidence qu'il était un pianiste-né, capable de tirer un étonnant parti des ressources techniques et acoustiques de son instrument, sans pour autant se laisser dominer par elles. (8)".

Mozart a ainsi choisi le nouvel instrument pour écrire, en dix années tout au plus, de 1777 à 1787, deux groupes d'oeuvres de forme différente, d'importance extrême à différents niveaux et pleines d'un langage expressif et poétique qui peut que nous faire approcher un peu plus, à la fois, des "divers visages (9)" du musicien et de son "regard immuable (10)". Des premiers *Menuets* composés à l'âge de six ans jusqu'aux huit *Variations* KV. 613, oeuvre pianistique ultime du compositeur, un itinéraire musical travaille, se construit, se fait et se défait au même rythme que les recherches et les découvertes de l'artiste créateur, à l'aide d'un instrument que le compositeur a particulièrement aimé et dont sa vie est parsemée d'oeuvres écrites pour lui.

Les cinq *Fantaisies* pour piano de Mozart (dont une suivie d'une *fugue*), en ut majeur KV. 395, la *Fantaisie et Fugue* en ut majeur KV. 394, la *Fantaisie* en ré mineur KV. 397, la *Fantaisie* en ut mineur KV. 396 et la *Fantaisie* en ut mineur KV. 475 que Mozart destinera comme portique à l'immense *Sonate* de même tonalité KV. 457, s'échelonnent de 1777 (ou 1778), "charnière d'un nouveau volet de la vie musicale (11)" du compositeur, à 1785, "année prodigieuse par la maturation soudaine de la pensée de Mozart (12)"; entre les deux étapes apparaît l'année 1782, troublante et merveilleuse par les découvertes successives de Mozart de nouvelles démarches compositionnelles qu'il tentera, au prix d'efforts immenses, de faire siennes.

Le second groupe d'oeuvres contient trois *Rondos* pour piano – le *Rondo* en ré majeur KV. 485, le *Rondo* en fa majeur KV. 494 dont Mozart fera, deux années plus tard, le troisième mouvement de sa *Sonate* en fa majeur KV. 533 et le *Rondo* en la mineur KV. 511 – dont les compositions se situent en 1786 (pour les deux premiers *Rondos*) et en 1787, année d'une plus grande actualisation de la présence de la mort dans le langage mozartien qui doit, malgré tout, se transformer en beauté; "que cette beauté soit constante, et que toujours la beauté laisse voir, en la dérobant la souffrance intérieure (13)".

Ces oeuvres sont ainsi un complément essentiel à prendre en compte, à côté des grands cycles de *Sonates* auxquels elles ne sont pas totalement étrangères, afin de mieux comprendre la démarche musicale et expressive que Mozart a tentée dans son oeuvre pianistique – à notre sens une des plus significatives de toute sa musique – et, dans leur différence et leur capacité expressive, afin de mieux saisir, par-delà cette présente oeuvre, d'autres oeuvres de Mozart qui ne sont pas de celles considérées ici.

Il faut enfin remarquer que, contrairement à certaines *Sonates* pour piano, ces pièces isolées, relativement courtes, ont pour valeur première, une concentration expressive et une unité musicale exceptionnelles qui se retrouveront seulement dans quelques autres oeuvres de Mozart. Oeuvres relativement courtes... comme si, par-delà leur promptitude à se réaliser entièrement, par-delà aussi ce bouquet complexe et merveilleux de "lignes de force" musicales, ces oeuvres, outre l'immense plénitude de coeur qu'elles font naître en nous, nous rapprochaient chaque fois un peu plus de l'être intime et profond que fut Wolfgang-Amadeus Mozart.

FANTAISIE en Ré Mineur KV. 397.

"... l'innessentiel devient essentiel
par la miniaturisation (14)".
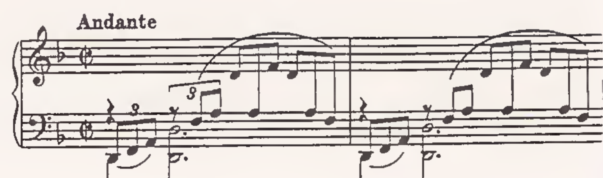
La *Fantaisie* en ré mineur KV. 397, écrite à Vienne probablement après le mois d'Avril 1782 est, avec la première *Fantaisie* KV. 395, la plus courte que Mozart ait composée; prenant connaissance de la profondeur de pensée que contiendront les pièces les plus restreintes (et les plus tardives) de Mozart, nous pouvons penser que cette *Fantaisie* subira d'une façon radicale, par rapport aux oeuvres précédentes, une aggravation générale du langage expressif.

Contrairement à la *Fantaisie* KV. 394 qui posait le problème des articulations sonores entre différentes périodes de la même oeuvre, la *Fantaisie* en ré mineur élimine cette recherche pour ne présenter que des "visages musicaux" bien caractérisés et isolés; nous verrons d'ailleurs le silence – ou toutes les qualités de silences – parvenir de plus en plus au niveau des éléments importants de la démarche créatrice de Mozart. De plus, la poussée extrême des différents mouvements de l'âme créatrice fera surgir, dans l'oeuvre, d'innombrables états sonores peu fréquents dans le langage de Mozart.

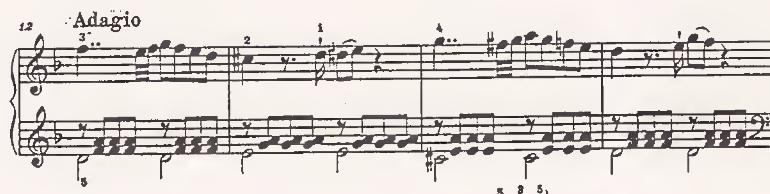
La *Fantaisie* s'ouvre par une introduction lente ("Andante") dont la qualité sonore devient un des éléments capable de centraliser presque totalement l'attention musicale (Ex.1). Le registre grave de l'instrument est ici l'argument exploité, et s'empare d'une démarche rythmique étale ainsi que d'une harmonie glissant peu à peu à travers les tons de la sixte napolitaine (de ré mineur) et de la dominante pour aboutir, dans la tonalité de cette dernière, à une large arabesque ascendante puis descendante. L'ampleur de sonorité qui caractérise cette introduction va ainsi pouvoir s'opposer à l'exiguïté voulue des différents motifs qui parcourront la Fantaisie. Ceux-là sont au nombre de quatre (mes. 12-15; mes. 20-22; mes. 23-27) et apparaîtront toujours avec leur propre organisation sonore, mais transposés dans les tonalités de la mineur ou sol mineur; seul le quatrième motif en ré majeur (mes. 55-70)

FANTAISIE en Ré Mineur KV. 397.
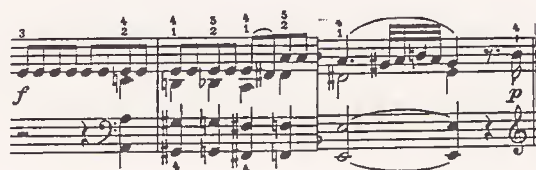
Exemple I
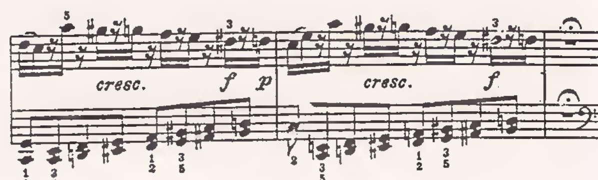


Exemple II
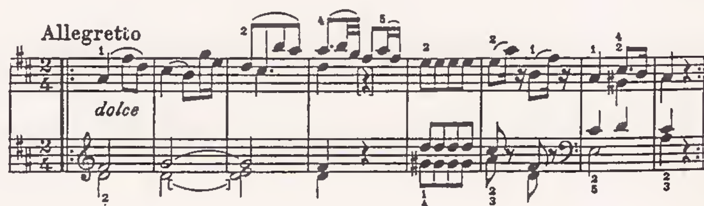


Exemple III
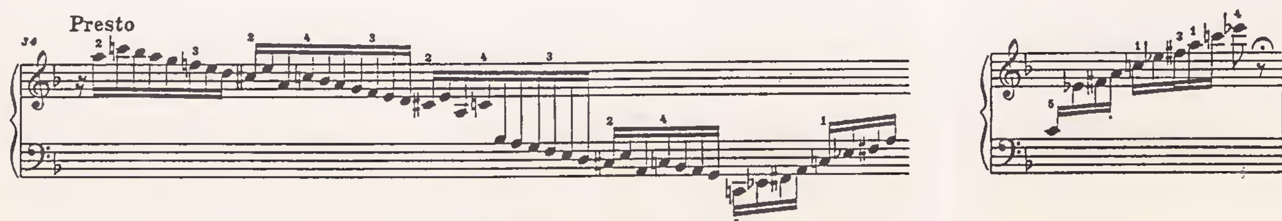


Exemple IV



Exemple V



Exemple VI



donnera naissance à une légère extension thématique qui utilisera certains de ses éléments constitutifs. Ces motifs vont se caractériser par une qualité sonore toujours renouvelée. Le premier (mes. 12-15) formé de deux carrures rythmiques identiques s'établit comme mélodie pure dont l'organisation sonore (à trois niveaux, telle qu'elle se présentait dans la *Fantaisie* KV. 394, mes. 5) se différencie du flou musical obtenu jusqu'au point d'orgue de "l'Andante" (Ex. 2).

Le second motif de l'oeuvre (mes. 20-22), le plus court de tous, est aussi celui qui attire à lui, dans une précipitation sonore toute verticale, formée de répétitions et de notes de passage chromatiques accablées, une force expressive oppressante (Ex.3). Le troisième motif de cet "Adagio" (mes. 23-27) reprend sensiblement l'organisation sonore du premier motif, mais à travers une inflexion mélodique plus longue, répétant une même arabesque sur trois degrés conjoints puis, à partir du 2e temps de la mesure 26, se terminant par une phrase chromatique descendante et répétée jusqu'au troisième degré de la présente tonalité. La qualité sonore – très mozartienne – de ce passage qui faisait intervenir une phrase mélodique débutant par une anacrouse et son accompagnement par tierce à contre-temps va inaugurer de plus, avec sa dynamique sonore et formelle, un élément compositionnel qui se trouvera aussi dans le "Quid tollis" de la *Messe en ut mineur* (mes. 328, 341 ,357) (15), et représentera une des "lignes de force" du langage beethovenien. Le caractère haletant de ces deux dernières phrases ascendantes est clairement mis en valeur par la présence d'un "crescendo" aboutissant à un accent "forte" sur le ré dièse et un "piano subito" sur le ré bécarre, dernier demi-temps de la mesure; la même phrase se renouvellant dans les mêmes conditions, Mozart place un point d'orgue là où la phrase finale aurait dû s'épanouir (Ex. 4). Un "crescendo" de même nature est présent à la fin de la répétition du premier motif élargi, mesure 33, mais il s'accomplira totalement sur le troisième temps de la mesure à travers une appogiature remarquablement expressive. Le quatrième motif (mes. 55-70) ouvre la seconde partie de l'oeuvre dont la tonalité s'est transformée en ré majeur (Ex.5)."Chant gratuit (16)", il se compose de deux carures de huit mesures chacune (dont la seconde est réponse, extension et conclusion) divisibles en périodes de deux mesures et dont les mesures 57 et 58 pour la première carrure, 65 et 66 pour la seconde représentent l'accent phraséologique. Il est à noter que la première carrure (la plus importante) se développe sur les notes à caractère dominantique de la tonalité de ré majeur et utilise fréquemment l'intervalle de seconde (mes. 56, 57, 58, 61), notamment le groupe ré-do dièse qui servira, à partir de la mesure 70, à une extension mélodique reprenant un élément rythmique caractéristique qui appartenait à l'accent phraséologique de la mesure 58.

Cette seconde partie" Allegretto" de la *Fantaisie*, aussi longue que la première, avait voulu s'opposer à elle par l'expression générale de sa démarche musicale, harmonique, mélodique, rythmique, plus compacte. Or il est une autre forme de contraste qui va s'organiser dans la première partie de l'oeuvre, nous voulons parler de ces "traits" sonores (mes. 34, 44, 53) qui coupent l'espace musical d'une façon vertigineuse pour disparaître aussi promptement qu'ils sont venus (Ex. 6).

Véritables étincelles, elles ne sont pas, elles ne doivent pas être comprises harmoniquement mais sont bien plutôt des "impressions" sonores à significations expressives d'autant plus grandes qu'elles apparaissent et disparaissent subitement, sortant du silence pour y retourner.

Ainsi, l'oeuvre s'achève-t-elle (mes. 86) sur une péroraison sonore cadentielle telle qu'on peut la retrouver dans la musique vocale ou concertante de Mozart. "Tout est à sa place : le trouble n'est pas un signe de puissance, ni la clarté un signe d'évasion. Ces contraires seront de plus en plus chez lui des complémentaires, et alors la *pureté* mozartienne sera synonyme de *totalité* (17)."

NOTES :

(1). *L'Homme à la découverte de son âme*, trad. fr., Edit. du Mont-Blanc, Col. Action et Pensée, Genève, 1943, pp. 57-58.

(2). *W. A. Mozart*, trad. fr., Edit. Labor et Fides, Genève, 1956, p. 22.

(3). Théodor W; Adorno, *Mahler*, trad. fr., Ed. de Minuit, Paris, 1976, p. 198.

(4). *Histoire de la Musique*, Encyclopédie de la Fléiade, Paris, Gallimard, 1963, p. 119.

(5). *Ibid.*, p. 118.

(6). *Dictionnaire de la Musique*, III, Bordas, Paris, 1970-76, art. *Fantaisie*, p. 369.

(7). Cf. le même article.

(8). Pet E. Badura-Skoda, *L'Art de jouer Mozart au piano*, trad. fr., Buchet-Chastel, Paris, 1974, pp. 20-21.

(9). J.-V. Hocquard, *La pensée de Mozart*, Edit. du Seuil, Col. Pierres Vives, Paris, 1958, p. 220.

(10). *Ibid.*, p. 220.

(11). *Ibid.*, p. 67.

(12). *Ibid.*, p. 115.

(13). Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Edit. d'Aujourd'hui, Col. Les Introuvables, Paris, 1977, p. 16.

(14). Theodor W. Adorno, *Mahler*, trad. fr., p. 214.

(15). W.-A. Mozart, *Messe en ut mineur*, Edit. Eulenburg, Zürich, 1956, pp. 77-95.

(16). J.-V. Hocquard, *La Pensée de Mozart*, p. 330.

(17). J.-V. Hocquard, *La Pensée de Mozart*, p. 657.

RONDO en La Mineur KV. 511

"La profondeur, il faut la cacher. Où ? A la surface (18)."

Le *Rondo* en la mineur KV. 511 de Mozart, daté du 11 Mars 1787, s'oppose aux précédents *rondos* pour piano de Mozart par la gravité de pensée qui s'y déploie et par les merveilleuses ampleur et richesses sonores de l'oeuvre.

L'oeuvre se présente en trois grandes parties (mes. 1-88; mes. 89-128; mes. 129-182) dont la première, comportant en son début un thème essentiel (mes. 1-8, 4e temps), est la plus étendue et la plus constructive pour la démarche compositionnelle future.

Ce thème initial, formé de deux carrures de quatre mesures chacune (l'une est suspensive, (Ex. 1) l'autre est affirmative et conclusive), possède trois niveaux sonores organisés verticalement tels qu'ils furent présents dans un des "chants" de la *Fantaisie* en ré mineur (mes. 12-15); une pédale de la tonique la et une pultion harmonique de tierces absente des premier et quatrième temps accompagnent le chant douloureux et paisible de la voix supérieure. Caractérisé par son anacrouse initiale et fondamentale, le thème "avance"... Chaque mesure – moins un temps –forme un groupe mélodique caractéristique (les groupes des mesures 2 et 3 s'apparentant, néanmoins) séparé par un demi-soupir et préparé par une croche-anacrouse toujours présente.

La structure phraséologique, harmonique et expressive de cette longue phrase, clairement mise en évidence par sa dynamique que Mozart a notée précisément – "aucun autre morceau de Mozart n'a été aussi chargé d'indications dynamiques minutieuses. Il semble qu'ici Mozart ait voulu montrer, à partir d'un seul exemple et une fois pour toutes, les finesses de nuances et de phrasé qui étaient comme la marque de son jeu (19)". – est constituée essentiellement d'une courbe mélodique et rythmique qui, en partant de la dominante et de son appogiature inférieure pour y revenir en fin de phrase, "avance" presque désespérément à partir d'un saut à la tonique au travers d'une inflexion chromatique qui prend comme point d'appui la tierce mineure caractéristique du ton principal. Les autres points d'appui de la présente courbe (les notes si bémol, do, ré et mi) seront, au cours de la reprise identique et tonalement conclusive du thème (mes. 5-8, 4e temps) déplacés d'un temps par la présence, sur les temps principaux des mesures, de leur appogiature supérieure.

Le groupe rythmique initial, formé d'une anacrouse et des quatre premiers temps de la mesure 1, se retrouve identique à lui-même à la fin de la seconde carrure conclusive du thème principal (les quatre premiers temps de la mesure 8 et l'anacrouse appartenant à la mesure 7) créant ainsi une unité physique caractéristique de l'"état expressif" du thème fondamental et qui se retrouvera à chaque nouvelle présence de ce thème (mes. 30, 88). Ce groupe, caractéristique d'un "fait sonore" quelque peu "fermé" que représente toujours un "thème", se retrouve de plus aux moments structurels et expressifs essentiels de l'oeuvre. Le début de la partie centrale (répété à partir de la mesure 104) l'utilise deux fois, d'une façon interrogative puis conclusive (mes. 89, 90) (Ex. 2) ainsi que sa seconde période, caractérisée par une extension imitative, tonale et sonore (mes. 98, 99); enfin, toute la conclusion de l'oeuvre (mes. 163-183) l'utilise de nouveau à travers une organisation sonore transformée et une couleur expressive nouvelle. Le second élément important qui construira la démarche thématique du *Rondo* est l'anacrouse initiale du thème principal qui ouvrira tels thème secondaire ou nouveau motif musical (mes. 12, dernier temps, 13; mes. 30, dernier temps, 31; mes. 41, dernier temps, 42; mes. 68, dernier temps, 69). A l'inverse, cette "présence" de l'anacrouse initiale pourra avancer d'un temps et être remplacée, au début de certaines phrases musicales, par un silence correspondant leur donnant par là-même une lasse impulsion (le retard du premier temps de la mesure 119; mes. 122-123, 163, 177). Enfin, deux groupes rythmiques secondaires appartenant de même à la première exposition-refrain du Rondo (mes.1-22) serviront à l'élaboration rythmique et phraséologique de certains motifs. Le premier groupe est cet ensemble de cinq doubles croches précédées d'un quart de soupir (que l'on trouve complété mesure 4) qui sera l'élément compositionnel de base de l'épisode en fa majeur (mes. 31-80) et le vecteur rythmique qui, à la fois, clot la présente partie et amène de nouveau le thème initial (mes. 81) (Ex. 3).

Ce principe d'écriture rythmique et phraséologique, largement utilisé précédemment, se retrouvera de nouveau dans l'épisode central et extensif du *Rondo* d'une façon identique (mes. 104) ou avec un changement de valeurs rythmiques (mes. 93-96). Le second groupe utilisé se trouve pour la première fois dans les mesures-pont qui relient la fin de l'énoncé du thème secondaire en ut majeur (mes. 9-20) et la reprise du thème initial en la mineur (mes. 23). Constitué d'une valeur longue suivie de trois ou six valeurs brèves, il est totalement utilisé dans le premier épisode en fa majeur, à la voix supérieure mais aussi à la basse (mes. 31, 32), constituant un motif mélodique plusieurs fois repris au cours de l'épisode mais aussi, sous une autre forme mélodique, à partir de la mesure 116 (voix médiane).

"... – La mesure – le vrai en toute chose, on ne les connaît ni ne les estime plus (20)."

RONDO en La Mineur KV. 511

Exemple I

Exemple II

Exemple III

Exemple IV

Exemple V

Mozart et l'Alsace dans l'Europe des idées et des arts

Exposition réalisée par la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg et les Musées de la Ville de Strasbourg, sous les auspices du Comité national Mozart, dans le cadre du Congrès international *L'Europe des communications à l'époque de Mozart*. (14-16 octobre 1991).

L'exposition se tiendra du **12 octobre au 30 novembre** au **Palais Rohan** (place du Château, Strasbourg). Heures d'ouverture : de **10 h à 12 h** et de **14 h à 18 h**, tous les jours sauf les mardis (dimanche ouvert de 10 h à 18 h sans interruption). **L'entrée est libre.**

130 objets provenant des bibliothèques, archives et musées alsaciens (Strasbourg, Colmar, Mulhouse, Saverne), de la Bibliothèque et des Archives nationales, du Musée du Grand Orient de France, du Reiss-Museum de Mannheim, de la collection Neupert de Bad-Krozingen et de nombreuses collections particulières seront présentés au public : tableaux, gravures et dessins, éditions musicales et instruments, mobilier, costumes et maquettes. Seront ainsi mises en évidence les nombreuses relations qui ont existé entre Mozart et l'Alsace.

Cette profonde unité de l'oeuvre se retrouve au niveau de l'écriture utilisée. Les trois voix qui ouvrent le *Rondo*, claires et franches, seront de nouveau présentes sous leur même forme polyphonique dans le premier épisode en fa majeur (mes. 31-75). L'organisation sonore de l'oeuvre peut abandonner une troisième voix et rendre, par là-même, le passage plus clair encore (mes. 93 et suivantes; mes. 163-173, premier temps) ou, au contraire, s'enrichir d'une quatrième voix qui approfondit dans l'oeuvre un évènement harmonique plus intense et plus profondément expressif (mes. 89, 90, 98-100, 122-123).

Nous nous sommes particulièremnt arrêté sur le thème initial du *Rondo* en la mineur car ce "visage musical" unique, chant pur et profond, outre qu'il aide l'oeuvre entière à se créer par ses différents aspects compositionnels, prend, à chaque nouveau retour (mes. 27, 28, 86, 133, 134, 155, 156, 157), une inflexion à la fois identique à elle-même et de plus en plus expressive, émouvante et chargée de "je ne sais quelle langueur un peu vénéneuse (21)". Les "notes de passage", caractéristiques de son premier état musical (mes. 2, 3), deviendront, à mesure que l'oeuvre s'amplifiera en intensité expressive (mes. 49-53, 76-80), un élément compositionnel aussi fondamental que le trille projeté sur une inflexion mélodique (mes. 134, 135, 3e temps) ou les appogiatures (mes. 69-75 (Ex. 4), 161, 162), les retards (mes. 119, 120, 122, 123) et les notes-pivot (mes. 27, 69-72, 2e temps, 177-181, 1er temps).

Il faut enfin s'arrêter sur la sonorité musicale de cette oeuvre essentielle qui, à travers une simplicité et un naturel remarquables, fait surgir de ses zones éclairées et sombres des "visages musicaux" intimes et précieux, amples et droits, profonds et douloureux. Ici encore, l'utilisation de registres caractéristiques et restreints dans l'aigü (mes. 1-8 69-72, 78-80, 93-97, 160-162) ou dans le grave du clavier (mes. 112-114, 122, 177-180), de ligne sonore qui s'empare dans un même temps de ces différents moments de lumière ou d'ombre (mes. 51-53, 78-80, 111-112 (Ex. 5), 124-128, 163-172) ou d'une organisation ample qui, verticalement, réunisse les différents plans sonores (mes. 31-50, 54-77, 115-123), devient un élément premier de la démarche compositionnelle de Mozart.

NOTES

(18). Hofmannsthal, in *Malher*, revue l'Arc, Aix en Provence, p. 65.

(19). P. et E. Badura-Skoda, *L'Art de jouer Mozart au piano*, p. 343.

(20). Lettre de Mozart, datée du 28 Décembre 1782.

(21). J.-V. Hocquard, *La Pensée de Mozart*, p. 143.

W.A. MOZART, le drame lyrique
La Cavatine de Barbarina

par Gérard DENIZEAU

Partition :

W.A. Mozart – *Neues Ausgabe sämtlicher Werke* – Bärenrieter Kassel, 1973 (II, 5 (XVI, 2)) Acte IV, scène 1, pp. 465/466

L'action des *Noces de Figaro* est trop universellement connue pour être ici rappelée. En cette sainte année Mozart, le spectateur nonchalant attribuera au seul Beaumarchais les éventuelles défaillances du livret et, au nom de l'infaillibilité du maître de Salzbourg, ne se donnera pas la peine de goûter les caractères insolites de nombreux épisodes de l'oeuvre. La "cavatine de Barbarina", scène initiale du dernier acte, provoque généralement une adhésion inconditionnelle, un refus implicite de l'analyse des ressorts lyriques et dramatiques. Pour ceux qui n'acceptent pas les seules règles du surnaturel et privilégient l'usage de la raison (quitte à la charger d'un lourd fardeau historique), rien n'est plus stimulant que la recherche du processus par lequel un compositeur autrichien et un librettiste italien dressent l'*analogie* d'une donnée proposée par un dramaturge français.

De Fanchette à Barbarina

Fanchette : ainsi l'a prénommée Beaumarchais. Parfum de terroir sans doute (diminutif de Françoise dans le Bourbonnais, comme l'est Fanchon en Normandie), mais aussi provincialisme destiné à souligner la distance qui la sépare des maîtres. Chérubin la présente à Suzanne comme la cause indirecte de sa disgrâce auprès du Comte Almaviva : "Il m'a trouvé hier au soir chez ta cousine Fanchette, à qui je faisais répéter son petit rôle d'innocente pour la fête de ce soir : il s'est mis dans une fureur en me voyant !". Fureur étrange ! Car c'est dans la chambre de Fanchette ("Où Monseigneur avait sans doute affaire aussi" remarquera la fine et vertueuse Suzanne) que le comte a découvert le page indélicat. Lui-même, qu'allait-il donc y faire ? Et comment expliquer son embarras lorsque la naïve (?) enfant ébranle – par des allusions d'autant plus fâcheuses que proférées devant la comtesse – sa résolution de chasser Chérubin (I, 10) ?

Plus loin dans la pièce (IV, 5) il semblera bien que la sévérité du comte soit sans appel : Chérubin doit partir. Or, Beaumarchais en a besoin pour son finale. La nouvelle intervention de Fanchette est donc réclamée par la logique de l'action. Que l'auteur la charge de fantasmes troubles, qu'il en fasse le révélateur de désirs enfouis, ne peut qu'enrichir le fond, sans altérer la forme. on admirera l'incomparable maîtrise de l'ellipse et du sous-entendu au cours de ce bref échange :

Fanchette, étourdiment – Ah ! Monseigneur, entendez-moi ! Toutes les fois que vous venez m'embrasser, vous savez bien que vous dites toujours : Si tu veux m'aimer, petite Fanchette, je te donnerai ce que tu voudras.

Le Comte, rougissant – Moi ! j'ai dit cela ?

Fanchette, – Oui, Monseigneur. Au lieu de punir Chérubin, donnez-le moi, en mariage, et je vous aimerai à la folie.

Da Ponte ne peut tabler sur la seule puissance des mots; le poids de la musique le contraint à procéder par équivalence. Fanchette est baptisée Barbarina (petite barbare, mais surtout diminutif de la sainte *Bàrbara*, vierge martyre si populaire au Moyen Age, synonyme de foi et de souffrance). Pour ouvrir le dernier acte de l'opéra, elle entrera de nuit dans le jardin du château, lanterne à la main. Chez Beaumarchais, c'était pour porter une orange et deux biscuits – arrachés à l'office au prix d'un "fier baiser" ! – à Chérubin. Da Ponte choisit de lui faire chercher à terre une épingle perdue, chargée de confirmer à Suzanne la venue du comte. Et son désarroi enfantin rappelle opportunément qu'une petite fille de douze ans, si rouée soit-elle, ne maîtrise pas encore les règles des jeux d'adultes. Mozart le comprit, confiant le rôle à son élève, Anne Gottlieb, alors même qu'elle atteignait tout juste l'âge de Barbarina.

Les choix de Mozart

De cette petite fille éplorée, la détresse solitaire eût été aussi mal traduite par l'air que par le récitatif. D'où le choix de la *cavatine*. Les encyclopédies hâtivement consultées mettant en lumière la racine "cavare" (creuser), rares sont les commentateurs nous épargnant leur réflexions sur une musique qui "creuse, fouille, fouaille, évide, échancre, approfondit" (liste non close) ! Il serait indélicat de chercher querelle aux étymologistes ne sachant ni le latin ni

l'italien; qu'il suffise de rappeler que "cavare" signifie bien "creuser" dans la langue de Virgile, mais que dans celle de Moravia, le mot se traduit par "scavare", tandis que "cavare" trouve son équivalence dans les verbes "tirer, ôter". Le dictionnaire de Basso serre au plus près la vérité en proposant la définition suivante de la "cavatine instrumentale" : *il trarre con maestria suoni da uno strumento* (tirer des sons d'un instrument avec habileté); par tirer, il faut entendre "extraire" (le suc d'une plante, le jus d'un fruit). A l'évidence, la cavatine de Barbarina incite à un facile rapprochement, mais il semble plus raisonnable de justifier le choix de cette forme par sa fonction de *présentation* du personnage; n'est-ce pas, dans le même opéra, la cavatine de Figaro, "Se vuol ballare", qui établit le portrait essentiel du valet frondeur ? Au XIXe siècle, la cavatine acquerra une dimension très supérieure, préludant souvent aux développements dramatiques de la pièce; la contribution de Mozart (notamment dans les *Noces*) n'y est évidemment pas étrangère.

Le relevé des choix de Mozart souligne sa volonté de capter immédiatement l'attention de l'auditeur, de la ressaisir, plus justement (puisque nous en sommes à l'acte final) :

– mouvement andante, propice à l'expression d'une poignante nostalgie.
– brièveté et fugacité de cette mélancolique apparition (35 mesures à 6/8, plus un temps).
– immatérialité de l'accompagnement instrumental (cordes seules, en pizzicati, avec sourdines).
– pulsation obsessionnelle de la croche (la mélodie en compte 76 pour un total de 99 notes).
– multiplication expressive des silences.
– discrétion de l'intensité (une seule indication : p.) en rapport avec l'atmosphère feutrée.
– établissement d'une "zone-pivot" (*si bécarre, do*) au coeur d'un faible ambitus mélodique (fa/fa).
– mode mineur, exceptionnel pour un morceau entier (le *fandango* précédent, en la mineur, n'est qu'un fragment).
– figures rythmiques obstinées à caractère suspensif.

Les choix de Da Ponte

Les observations qui vont suivre n'ont de sens qu'en rapport avec la véritable personnalité de Lorenzo da Ponte (1749-1838), prêtre défroqué, ami de Métastase (l'apôtre de l'équilibre entre expression littéraire et expression musicale), librettiste de Salieri, Martini, Mozart, mémorialiste de la vie littéraire du XVIIIe siècle, titulaire de la chaire de littérature italienne à l'Université de Columbia (Etat-Unis). Un tel homme pèse ses mots, les charge, consciemment ou non, d'une riche mémoire culturelle. Pure invention de sa part, les paroles de Barbarina méritent donc plus d'attention qu'on ne leur en prête généralement. D'autant plus que leur apparence désarme par sa simplicité :

– L'ho perduta...... me meschina... ah chi sa dove sarà ? (bis)
(Je l'ai perdue... pauvre de moi... ah, qui sait où elle peut être ?)

– non la trovo (bis)... E mia cugina... e il padron... cosa dirà (bis) ?
(Je ne la trouve pas... Et ma cousine... et le maître... que va-t-il dire ?)

"L'ho perduta" chante Barbarina. Quoi donc. Bien évidemment sa virginité expliquent les souriants apôtres de la religion freudienne ("son pucelage" clament les moins délicats). Pourtant, la seule indication de mise en scène est limpide : Barbarina "sta cercando qualche cosa per terra" (cherche quelque chose par terre). Comment concilier ce jeu de scène et l'hypothèse du mauvais calembour ? Surtout, comment justifier le "chi sa dove sarà" qui suit immédiatement sans maltraiter tout le sens de la scène ? Sans doute entendons-nous ici l'écho d'une douleur plus profonde : ce n'est pas la seule "spilla", l'épingle messagère, que Barbarina a perdue, c'est aussi, probablement, cette innocence qu'elle doit incarner au cours de la fête vespérale (bien que le livret reste muet sur cette information transmise par Chérubin, cf *infra*). Le crépuscule qui l'environne est aussi celui de son enfance. Le carcan social veille : "me meschina" pleure-t-elle, "pauvre de moi", malheureuse; mais malheureuse à l'excès, accablée de douleur et de misère, comme le suggère l'étymologie arabe "maskin" ? Il faut en revenir à da Ponte, lettré italien, qui n'ignore pas le sens ancien de "meschina", la servante, la suivante (le meschine della regina = les servantes de la reine). Il sait aussi que la signification accordée à "padrone" (seigneur, maître) reste lacunaire si l'on n'y introduit pas le concept de protection *omnipotente*. Jusqu'à "cugina" qui se plie à la contrainte sociale; les rois ne nomment-ils pas "cousins" leurs égaux ou presque égaux en pouvoir ?

Si les mots ont un sens, les choix de da Ponte (en **1786**, dans la mouvance du grand Beaumarchais) laissent peu de place à l'équivoque : Barbarina est doublement victime : des jeux des adultes et d'un dispositif social qui l'exclut. Nous savons qu'elle ne réalisera pas son rêve matrimonial, union contre nature (Chérubin est gentilhomme). *La Mère coupable* (basée sur la conséquence de la liaison ultérieure entre la comtesse et le jeune page) rappellera opportunément que la faute morale n'est rien auprès du péché social. Parce qu'elle est faible, résignée, Barbarina ne songe pas à dresser, contre son désespoir montant, le barrage de la révolte.

Cinq ans avant la première des *Noces*, le 12 mai 1781, un jeune homme ulcéré écrivait à son père : "je ne savais pas que je n'étais qu'un valet de chambre et c'est ce qui m'a perdu". C'était Mozart.
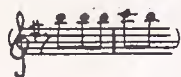
Un drame éphémère, une musique ineffaçable

Trente-cinq mesures pour une vingtaine de mots. Essayons d'imaginer. Non pas Mozart devant la page blanche (car la musique est probablement conçue avant d'être écrite), mais da Ponte découvrant la mise en musique de son texte. Reconstituant, mesure par mesure, le dispositif sonore qui vêt un discours dont il est seul à pouvoir apprécier pertinemment la prodigieuse métamorphose.

Les 8 mesures de *préparation instrumentale* créent l'essentiel, l'atmosphère. Pizzicati discrets, sur la pulsation, des cordes graves, descente plaintive, en longues sixtes, des altos et mélancoliques arpèges des seconds violons (avec sourdine) accueillent une mélodie étrangement statique, entrecoupée de silences, et débutant, indice du désarroi ambiant, sur la partie faible du second temps (Exemple 1).

1ers Vons [con sordino]
2os Vons [c.s.]
Altos
Vc+Cb
pizz.
② ③ ④ ⑤

A d'incertains rapprochements, nous préférons le renvoi à l'extraordinaire scène de l'après-duel, dans *Don Giovanni* composé un an plus tard; avec un bonheur égal, Mozart use du même dispositif (que Beethoven s'en soit inspiré pour son célèbre "clair de lune" relève de l'hypothèse). Il est plaisant, par ailleurs, que Rossini ait repris la cellule initiale de cette cavatine pour son thème d'introduction du Barbier de Séville, hommage spirituel d'un disciple peu conventionnel.



De la mesure 6 à la mesure 9, une figure ondoyante passe et repasse sur les degrés de l'accord de dominante (*ut*). La troisième pulsation de chaque temps reçoit, en dispositions diverses, l'accord d'appoggiature, *si bécarre - fa - la b* (neuvième sans fondamentale de la dominante de dominante); le silence ponctuel de la basse (*ut*) sur cette pulsation évite un état de treizième que l'oreille recrée allusivement. A la mesure 9, immobilisation du discours sur l'accord parfait (*do - mi - sol).*

Tout ce premier volet est donc placé sous le signe d'*ut*, mélodiquement (m.1/5), puis harmoniquement (m.6/9), c'est-à-dire sous le signe de la dominante, degré éminemment suspensif, choisie pour illustrer la précarité de ce petit drame.

Abandonnons quelques instants da Ponte pour une nécessaire anticipation. Un drame suppose des péripéties, c'est-à-dire des évènements imprévus, susceptibles de modifier le cours de l'action. Nous savons que le texte n'en prévoit pas; si donc il y a drame, il ne peut être qu'intime, progressant avec les sentiments de Barbarina, de la conscience immédiate de sa mésaventure à la claire appréciation de ses probables conséquences. A l'instant où le chant de la petite servante rompt le silence magique instauré à la mesure 9, l'entreprise semble ressortir à la gageure; puisque nous savons (ce que da Ponte ne pouvait que supposer, lui) que Mozart la tiendra, il reste à chercher, sans niaiserie fétichiste, les secrets de l'opération.

"L'ho perduta...me meschina" : constat simple, direct; pour cette étape initiale du processus, Mozart reprend textuellement les mesures d'introduction. Mais écoutons la voix de Barbarina; il semble que ce soit elle qui double la mélodie du violon, et non l'inverse, comme si son humble discours n'était que l'écho des pensées l'ayant précédé.

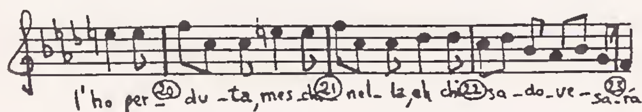
"Ah chi sa dove sarà?" (Exemple 2); cri d'effroi, la fatale question répétée, conduit Barbarina à la limite supérieure de sa tessiture (*fa*). Elle la quitte par une dramatique chute de triton tandis que les grincements de l'accompagnement (*mi* contre *fa*) aiguisent son angoisse.

ah chi ⑭ sa do-ve sa ⑮ ra

Suivent plusieurs mesures (15/19) qui semblent pétrifier l'action; c'est la troisième étape (après le constat et l'effroi), une hébétude passagère, attestée aussi bien par l'ostinato lancinant de l'alto (*ut*, toujours) que par la marche descendante qui supporte la plainte de Barbarina, "non la trovo" (Exemple 3). Il faut tendre l'oreille pour percevoir les obscurs frottements de l'accompagnement (agrégat *ut - ré b - si b* de la mesure 17, neuvième défective qui se résoudra en une paisible quarte et sixte pour la conclusion de la marche), mais c'est à ce prix que l'on substitue le concept de *savoir-faire* à celui d'inexplicable "génie".

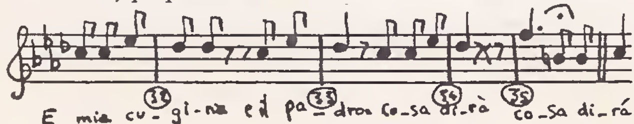
Non la tro-vo ⑱ Non la tro-vo

C'est au prix de la même attention que se découvre l'effet sonore transformateur de l'épisode suivant (mesures 19/23), la fin des pizzicati de la basse (et par la même occasion, la disparition du demi-soupir obstiné sur la dernière pulsation) sous le gruppetto répété des violons; basses et supérius s'unissent ensuite, contrapuntiquement, pour le bref conduit menant à la cadence parfaite en fa mineur. Cet insolite gruppetto, qui introduit la double croche dans un univers jusque là régi par la pulsation simple, dramatise la double exclamation de notre fragile héroïne, "l'ho perduta... me meschinella" ("meschinella" forme ici une aggravation de "meschina"), parvenue au quatrième palier de son drame intérieur, celui de la responsabilité consciente (Exemple 4).



Les paroles rendent implicite le dénouement dès la mesure 23; or, c'est à une reprise que nous convie Mozart. Mais une reprise essentiellement modifiée (des premières mesures) : le premier violon se tait pendant deux temps, la cellule mélodique est transformée par le déplacement du *ré b* (il passe de la 4e à la 3e position), la descente en tierces répétées des seconds violons et altos se présente comme un renversement en réduction des longues sixtes initiales (cf exemple 1) et la basse observe un mutisme presque complet. Dans cet étrange climat de redite impossible, Barbarina reprend, en miroir, sa plainte précédente ("me meschinella... l'ho perduta"). Pour comprendre la valeur dramatique de cet épisode, apparemment récapitulatif, il est utile de savoir que l'épilogue conditionnera tout le destin ultérieur de l'opéra, l'engageant sur une voie jusque là imprévisible.

Car, dans la conclusion (mesures 31/35), Barbarina mesure enfin les conséquences de son étourderie sur le destin des autres, cinquième et ultime étape de la progression dramatique. Elle songe à Suzanne ("e" mia cugina"), mais surtout au Comte Almaviva ("e il padron... cosa dirà ?"); ce singulier ("dirà") est révélateur : la prosodie n'eût pas été perturbée par un pluriel ("diran(no)"), mais seule est redoutable la probable colère du "padrone" ! Musicalement, le nouvel éclairage est éloquent : l'emprunt à si bémol mineur provoque une nouvelle courbe mélodique du chant (*do*, *mi b*, *ré b*) (exemple 5), tandis que l'ostinato de la basse (*la bécarre*, *si b*), l'appoggiature du *fa* par le *sol b* à l'alto et l'évolution en mouvement contraire des violons sont autant d'éléments suspensifs, glacés par le point d'orgue de la mesure 35 qui prolonge l'accord (*ré b - fa - si bécarre*) préparant la demi-cadence terminale.



Faut-il supposer da Ponte satisfait ou émerveillé ? Probablement les deux. Conscient du caractère ineffaçable de cette merveilleuse musique, comment ne se réjouirait-il pas, en homme de théâtre avisé, de découvrir ses propres mots métamorphosés, transcendés ? Surtout, il mesure simultanément les géniales capacités dramatiques de Mozart et l'incomparable puissance expressive de la musique. Quel qu'ait été son soin dans le choix des mots, il n'a probablement pas envisagé la possibilité de cet éphémère prodige : la paradoxale progression dramatique (due aux seuls moyens musicaux) d'une action suspendue (par les mêmes moyens musicaux).

Mozart ne fait nullement oublier Beaumarchais. Avec la cavatine de Barbarina, da Ponte proposait une équivalence de la perversion sociale dénoncée par le dramaturge français, incitant ainsi le compositeur à en dresser l'analogie lyrique. La détresse de Barbarina, c'est aussi le refus du désordre moral et de l'absurdité du destin. L'ont ainsi compris, par exemple, les frères Taviani : sous les envoûtantes images de *Càos*, leur film le plus explicitement intitulé, persistent les échos mélancoliques de Barbarina chantant sa plainte.

LA CLARINETTE

avec : **W.A. MOZART, H.BERLIOZ, M. RAVEL, S.PROKOFIEV** et **R.LOUCHEUR**

Ce qu'il faut savoir de la clarinette :

C'est un **instrument à vent**, de la famille des "bois", ou "petite harmonie." Fabriquée surtout en bois précieux et dur comme l'ébène, son extrémité, légèrement évasée, rappelle le pavillon de la trompette. Pour en jouer, le clarinettiste souffle dans **un bec** contre lequel se trouve **une anche simple** *(languette de roseau qui vibre sous l'action du souffle de l'instrumentiste)* le corps de l'instrument est percé de trous que celui-ci peut boucher ou déboucher par un système de leviers appelés **clefs**. Ce perfectionnement permet une plus grande rapidité de maniement.

Il existe toute une famille de clarinettes, plus petites et plus grandes que celles que nous entendons couramment; nous en parlerons par la suite... **La clarinette en la ou en si bémol** est la plus employée dans l'orchestre symphonique. Elle mesure environ soixante centimètres. C'est **le plus étendu et le plus agile des instruments à vents.**

Ecoutons la clarinette dans toute sa beauté...

Avec **le Concerto pour clarinette et orchestre de W.A. Mozart.**

C'est un des plus purs chefs-d'oeuvre de ce compositeur. Il fut écrit en 1791, l'année même de sa mort. D'invention relativement récente (par rapport à d'autres instruments de l'orchestre) la clarinette commence à être employée dans l'orchestre, au XVIIIe siècle. *Mozart, enthousiasmé par cet instrument, lui donne déjà un rôle de soliste.* Ce concerto comporte **trois mouvements :**

– Premier mouvement : *allegro.*
D'un équilibre parfait, il montre déjà la volubilité de la clarinette...

– Le deuxième mouvement : *un adagio.*
Il est écrit en **forme de lied** (A.B.A.). Je suis persuadée que les enfants partagerons l'émotion que procure l'écoute de ce second mouvement. *Le premier thème (A)* est exposé par la clarinette; c'est une très belle mélodie, toute empreinte d'une grande sérénité. *Le deuxième thème (B)* est plus "orné"; de plus, le soliste brode et utilise des rythmes plus subtils... puis les enfants retrouverons le *premier thème (A)* qui conclut ce véritable poème sonore.

– Le troisième mouvement : *allegro.*
Il est écrit en **forme de rondo** : (A.B.A.C.A....). **Le premier thème** (refrain A) est exposé par la clarinette, repris par tout l'orchestre avec beaucoup d'entrain et de gaieté. Vient ensuite un **deuxième thème** (couplet B) d'allure plus calme, au cours duquel le soliste nous fait entendre une série de traits de virtuosité... **Le premier thème** (refrain A) se fait réentendre, suivi **d'un autre thème** (2° couplet, C) plus tumultueux, à la fin duquel apparaissent, en rappel, les **thèmes précédents**. Ce couplet conduit au **3° refrain A,** dans une conclusion brillante et lumineuse.

Un *autre exemple pour apprécier l'étendue sonore et la grande agilité de ce magnifique instrument :* **l'épisode du chat qui grimpe dans l'arbre à l'arrivée du loup** dans Pierre et le loup de S. Prokofiev.

La clarinette apparaît encore dans des oeuvres célèbres entre toutes... cette partie peut servir de *jeu pour retrouver la voix de la clarinette au milieu de l'orchestre symphonique.* Voici encore quelques exemples à faire entendre aux enfants qui pourront reconnaître, seuls, les passages chantés par la clarinette : *Dans le quatrième mouvement de la Symphonie fantastique d'Hector Berlioz ("Marche au supplice").*

"Le héros rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort et conduit au supplice..." : une très courte introduction, marquée par des roulements sourds de timbales.... le cortège s'avance au son d'une marche "sombre et farouche" *(1er thème)*, puis d'une deuxième "marche brillante et solennelle" soutenue par la sonorité éclatante des cuivres *(2e thème).* Ces deux thèmes sont développés, amplifiés... jusqu'à l'apparition soudaine de *"l'idée fixe", chantée par la clarinette).* Elle représente, la dernière pensée du condamné, pour sa bien-aimée... Un accord sec et brutal : c'est le couperet qui tombe !... des roulements de tambour, des sonneries de trompettes annoncent la fin du héros.

Dans *les Contes de ma Mère l'Oye de Maurice Ravel : "les entretiens de la Belle et la Bête"* évoquent le conte bien connu des enfants. Deux thèmes sont faciles à reconnaître : l'un est joué par *la clarinette*, c'est la Belle. L'autre est joué par *le contrebasson*, la Bête; un instrument extrêment grave que nous évoquerons bientôt. Voici le plan de cette évocation :

1. **Présentation des personnages :** La Belle (clarinette), thème gracieux, léger et charmant. - La Bête (contrebasson), thème geignant, plaintif, extrêmement grave.

2. **Leur conversation :** elle est agitée; les deux thèmes se font entendre presque simultanément... puis elle devient pathétique... Un arrêt brusque (*les harpes* créent une atmosphère féerique). On peut aussi imaginer l'amour de la Belle pour la Bête, qui devient aussitôt un prince charmant. A ce moment précis, le thème de la Bête est joué par l*es violons* dans l'aigu.

D'autres exemples peuvent faire apparaître la variété du timbre de la clarinette selon la tessiture, ou le registre employé : ainsi, *dans le grave*, sa voix peut être menaçante, passionnée, chaude, veloutée, comme dans *l'Ouverture du Freischütz de K.M. Von Weber*. Cette ouverture, qui résume pratiquement l'opéra, est admirablement construite : *une introduction lente, suivie d'un Allegro qui adopte la forme "sonate"*. L'introduction comprend trois éléments :
– un début mystérieux, sorte d'interrogation à laquelle répondent doucement les **premiers violons.** – silence – une très belle mélodie, chantée par **quatre cors**, sur un doux battement **des violons**, situe le décor de la forêt. Le drame est annoncé par les **trémolos des cordes**, des **tenues de clarinettes** dans le grave et les **pizzicati des contrebasses**; l'ensemble renforcé par les **coups sourds des timbales** et par la voix plaintive des **violoncelles...** puis vient *l'Allegro* proprement dit; **deux thèmes** principaux sont exposés. *Le premier*, d'allure grave et farouche, joué par les **clarinettes**, puis par **les hautbois**, figure l'angoisse de Max. Puis "l'orage" qui a lieu dans la "Gorge-aux-loups", est suivi des appels solennels des **cors et de la clarinette.** Le solo émouvant de cette dernière traduit le désespoir de Max. *Le deuxième thème* évoque le grand air d'Agathe (du 2° acte de l'opéra). Dans le développement, on réentend la mélodie pure d'Agathe, chantée par **les bois**, sur les grondements des **trombones** (sorte de ricanement du "chasseur noir"). *La conclusion* de cette ouverture se fait entendre, après trois silences lourds d'attente et d'angoisse; c'est l'explosion inattendue de tout l'orchestre qui "chante" le thème d'Agathe, cette fois rayonnant d'allégresse. Ainsi se termine cet ouvrage par la victoire du Bien (l'amour d'Agathe) sur le Mal (les puissances diaboliques).

Rappel du sujet du Freischütz...

Puisque cette ouverture résume pratiquement l'opéra. **Freischütz : le chasseur libre. Max**, un jeune chasseur, aime **Agathe**, la fille du garde-forestier. Mais il doit, pour prétendre à la main d'**Agathe**, être le vainqueur du prochain concours de tir. Max doute de sa victoire, bien qu'excellent tireur, et suit les conseils de **Caspar**, qui lui propose un pacte avec **Samiel**, "le chasseur noir" ! A minuit, la cérémonie a lieu dans la "Gorge-aux-loups" où doivent être fondues les sept balles enchantées qui assureront sa victoire. Ce que ne sait pas le jeune homme, c'est qu'une de ces balles doit tuer **Agathe** !... Le jour du concours arrive... la jeune fille est miraculeusement sauvée et c'est **Caspar** qui est tué par la balle maudite. **Max** reconnaît sa faute, il se repend... et l'histoire se termine joyeusement.

Dans cette oeuvre, les enfants pourront certainement reconnaître seuls les passages chantés par **les cors** et par **la clarinette**, ainsi que la courte intervention diabolique des **trombones.**

POUR PROLONGER LE JEU...

L'Ouverture d'Obéron peut également être écoutée : Weber nous fait alors pénétrer dans le domaine de la féerie et du merveilleux. On y reconnait des les premières mesures l'intervention du **cor** enchanté du Roi des Elfes. **La clarinette** fait alors entendre un chant de grâce d'une grande beauté.



Clarinette, si b et la.

document : H. Selmer

MAINTENANT, AMUSONS-NOUS AVEC "EN FAMILLE" DE RAYMOND LOUCHEUR.

"En famille" est une suite de cinq petites pièces écrites en 1934, pour le Sextuor de clarinettes de la Garde républicaine. En effet, il existe une série complète de clarinettes qui forment une véritable famille indépendante... puisqu'elles peuvent exécuter *toute l'étendue de l'échelle sonore*... mais elles peuvent aussi tenir *le rôle des instruments à cordes* dans les musiques d'harmonie : **"la Garde républicaine"** – **"la Musique de l'Air"**... ou **"les Equipages de la Flotte"** etc.; ce qui permet à ces formations célèbres d'interpréter en concert le répertoire des orchestres symphoniques.

Le sextuor de clarinettes comprend : *la petite clarinette en mib* qui est généralement utilisée dans les musiques militaires. Puis viennent deux clarinettes en sib ou en la, qui sont appelées **grandes clarinettes.** C'est le modèle le plus couramment employé dans l'orchestre symphonique... Vient ensuite *la clarinette alto en fa*, puis *la clarinette basse en sib*; enfin *la clarinette contrebasse en mib*. Ces deux dernières clarinettes ont une sonorité particulièrement grave et puissante...

"En famille" divertira les enfants tout en leur donnant un aperçu de la *grande étendue de registre et de la variété sonore* des six clarinettes qui exécutent cette oeuvre de *R. Loucheur*, oeuvre dans laquelle apparaît beaucoup d'humour et de sensibilité; elle permettra d'apprécier tout particulièrement la sonorité aiguë et parfois sarcastique de la *petite clarinette*, **surtout dans la pièce intitulée "Philibert"** la sonorité ronde, chaude et grave des *clarinettes basses* et *contrebasse*, en particulier dans la pièce qui a pour titre : **Papa**.

Les enfants ne resteront pas insensibles à la beauté sonore des six clarinettes réunies... et unies pour imiter la grosse horloge qui sonne, pour la famille rassemblée, des heures douces et paisibles.

Le jeu peut consister à reconnaître le caractère des différents membres de la famille, évoqué dans chaque petite pièce de "En famille" (*Philibert*, *Papa*, *Sylvie* et *Maman*).

Voici les titres écrits dans l'ordre de la partition :

Papa : vaillant, martial et décidé... le thème principal est exposé sur un rythme de marche aux *clarinettes basses et contrebasse*.
Maman : le compositeur l'imagine tendre, affectueuse, élégante... le thème principal de cette pièce est d'abord chanté par *la clarinette alto*, puis par *les grandes clarinettes* (en sib et en la).
Philibert est un jeune espiègle de douze ans à l'esprit vif et désinvolte; il est représenté par *la petite clarinette* : sa sonorité particulièrement mordante se distingue très facilement dans le groupe des exécutants.
Sylvie a vingt ans. Une valse élégante et gracieuse la représente... elle est d'abord exposée par les *clarinettes les plus aiguës*, mais au cours du morceau, la *clarinette basse* intervient avec humour pour évoquer quelques notes de "Plaisir d'amour"...
Le cercle de famille : cette dernière pièce, pleine de poésie, illustre l'intimité, la douceur du moment, après une journée bien remplie, ou tous les membres de la famille sont réunis... les *dix coups de l'horloge* apportent à ce tableau intime sa conclusion et nous plonge dans le silence de la nuit.

N.B. : Il me paraît tout à fait souhaitable de laisser s'exprimer les enfants... même s'ils imaginent des personnages très différents de ceux évoqués par le compositeur.

• **Raymond LOUCHEUR** est un de nos plus célèbres compositeurs contemporains. Sa *Rhapsodie malgache* (1946)... son *Concertino pour percussions* (1966) *Hop-Frog* (1953) sont les plus connus du grand public.

Documentation pédagogique :
La Clarinette, vol. 2 LX 3136 Decca (cet enregistrement est très ancien, mais la partition de cette oeuvre est aussi éditée sur papier aux Editions G. Billaudot (14, rue de l'Echiquier. 75010). L'illustration de la clarinette peut être complétée très heureusement, avec la présence d'un ou plusieurs instrumentistes...

Jacqueline PLANEL

Offres d'emplois :

- Le conservatoire municipal de Vendôme recherche un professeur de formation musicale et un professeur de chant choral. Ecrire à M. le directeur, Cour du Cloître de l'Abbaye. 41100 VENDOME.
- Un professeur d'enseignement musical titulaire du C.A. est demandé pour le Conservatoire de DREUX. Ecrire : Mairie, service du personnel, 2 rue de Chateaudun, 28107 DREUX.
- L'Ecole de Musique d'OLIVET recrute un adjoint d'enseignement musical. Candidature et C.V; à la Mairie 45160 OLIVET

LES ORIGINES DE L'OPERA-COMIQUE

LE XXVe CONCERTO COMIQUE DE MICHEL CORRETTE (1707-1795)

par Yves JAFFRES

Interprétations du XXVe Concerto Comique :

Discographie :
– Turnabout TV 34 010 S par l'Orchestre de Chambre de Mayence, dir. G. Kehr (vers 1974).
– Archiv S 2534 010 (1984).

Compact-discs :
– Archiv 415 298-2 par Musica Antiqua Köln, dir. R. Goebel.
– CD Jecklin-Disco 616-2 par l'Ensemble "les Fêtes galantes" (1986).

Vidéogramme, Co-production du C.R.D.P. de Lyon (47, rue Ph. de Lassalle, 69004 Lyon), par l'Orchestre Baroque du Festival du Vieux Lyon, dir. Jean Estournet, dans le Musée des Arts Décoratifs de Lyon, avec le Clavecin Donzelague (1716). Plaquette de présentation par Yves Jaffrès.

Récemment, à l'Opéra-Comique, une heureuse initiative a ressuscité deux oeuvres de Favart : *La répétition interrompue* et *La fée Urgèle* (1). Si les Histoires de la Musique citent volontiers *La fée Urgèle* (musique de Duni), elles ignorent en général *La répétition interrompue* qui a été une découverte pour la majorité des spectateurs. Cette dernière oeuvre présente l'intérêt de nous donner l'état presque originel de l'opéra-comique, à l'époque où les mélodies reprenaient encore les airs populaires à la mode... Elle démontre que ce répertoire, encore inconnu, a gardé tous ses charmes et peut toujours passionner des auditoires nombreux, jusqu'ici habitués à d'autres chefs d'oeuvre.

Nous voudrions, après avoir rappelé les débuts de l'Opéra-Comique, illustrer par un exemple précis, le 25e concerto comique de Michel Corrette, un des aspects importants de ces spectacles, à savoir les intermèdes dansés.

Les premiers spectacles d'opéra comique

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'opéra-comique est né dans les foires de Paris, celles qui au XVIIIe siècle, attirent des foules considérables : celles de Saint-Germain-des-Près en été et de Saint-Laurent, avant la Semaine sainte. La première se tient non loin de l'abbaye du même nom, sur la rive gauche ; l'autre à peu près à l'emplacement de l'actuelle gare de l'Est. A l'intérieur de l'enceinte de ces foires, la présence d'attractions (danseurs de cordes, conteurs, de saltimbanques) créent un climat de fête où se côtoient toutes les couches de la population, nobles, roturiers et bas peuple. Les comédiens forains s'installent sur des tréteaux ou dans des "loges", au départ assez semblables à celles que louent les marchands. On peut les reconstruire en quelques heures, si d'aventure la police les détruit, (comme ce fut le cas pour la loge de Holz en 1709).

Après le départ des Comédiens Italiens, chassés par Louis XIV en 1697, pour avoir osé se moquer de Madame de Maintenon dans *La Fasse Prude*, les Forains se mettent à jouer de véritables pièces de théâtre. Leur succès concurrence tellement la Comédie Française et l'Opéra que ceux-ci se coalisent pour obtenir la suppression des théâtres de foire ! Mais l'habileté et l'assiduité de ces derniers à déjouer les interdits leur assure la faveur du public : à chaque intervention de la police, la question est de savoir comment les ingénieux forains vont braver le défi qui leur a été lancé; l'on se rue pour admirer leur nouveau stratagème et leur popularité croît sans cesse. Lorsqu'on leur interdit de jouer des pièces entières, il font des actes séparés; lorsqu'on leur interdit de parler, les acteurs sortent de leurs poches des écriteaux; lorsqu'on leur interdit de chanter, des acteurs placés dans le parterre entonnent, sur des airs connus de tous, les paroles qui descendent des cintres... et que la foule reprend en choeur !...

1) Du 12 au 23 Avril 1991, à la Salle Favart, avec les Arts Florissants sous la direction musicale de Christophe Rousset et l'Illustre Théâtre, la Compagnie Jean-Marie Villégier.

L'Opéra, dès 1709, comprend qu'il vaut mieux pactiser. Contre une redevance annuelle, les Forains pourront chanter et avoir quelques musiciens. Mais l'ambition de la Veuve Baron la pousse à rechercher le privilège exclusif de chanter à la Foire : ce qu'elle obtient à la fin de l'année 1714 (2). Elle annonce pour la foire Saint-Germain de 1715 ses spectacles sous le nom d'"opéra-comique", qui apparaît ainsi pour la première fois.

Leur succès finit par mériter la collaboration d'écrivains de qualité, tels Le Sage, d'Orneval, Fuzelier, Boissy, Panard, Carolet, Vadé, d'Orville, etc... La qualité des spectacles s'en trouve tout de suite améliorée. Quand Rameau arrive à Paris, en 1722, il ne dédaigne pas de travailler pour ces théâtres. Ceux-ci lui fournissent le tremplin idéal pour acquérir une notoriété, décuplée ensuite par ses succés à l'Académie Royale de Musique (nom donné alors à l'Opéra).

Un grand nombre de pièces traitent de cette guerre des Théâtres dont les Forains font les frais ! Le public en rit volontiers, et leur résistance à la censure constitue en fait une des premières manifestations victorieuses de l'opposition au pouvoir absolu dans cette société qui sortait à peine du règne de Louis XIV...

A partir de 1730, l'Opéra-Comique, bien que toujours étroitement surveillé, continue ses spectacles sans trop d'ennuis (3). Les entrepreneurs en profitent pour doter leurs salles d'un confort équivalent à celui des autres spectacles parisiens. Elles sont suffisamment spatieuses pour accueillir quelques centaines de spectateurs...

Il ne s'agit plus d'attirer les badauds : l'opéra-comique est devenu un genre original. La soirée offre au public deux à trois pièces en un Acte chacune, suivies d'un Vaudeville final, et souvent prolongées par un Divertissement dansé. Le texte enchevètre des répliques parlées et chantées sur des airs connus; tout l'art d'écrivains, comme Panard, Carolet, Favart, consiste à choisir judicieusement les paroles qui iront les plus drôlement du monde sur ces mélodies populaires : ce sont les vaudevilles. La troupe possède un orchestre qui les entonne, puis accompagne le chant des acteurs et celui des spectateurs. Au besoin, il intervient seul, en commentant l'action scénique...

Il y a là tout un pan important de notre patrimoine qui mériterait d'être mieux considéré. Les origines de cet opéra-comique demeurent encore mal connues, car les partitions n'existent qu'à l'état embryonnaire, sous forme de vaudevilles, de courtes symphonies et d'ariettes : il faudrait, pour en reconstituer la teneur, un immense travail de remise à jour (4).

Le rôle de Corrette dans le développement de l'Opéra-Comique

Michel Corrette, né à Rouen le 10 avril 1707 (5), vient travailler à Paris dès 1720 pour achever sa formation musicale, et son jeune talent va bientôt chercher le succès à la Foire. Tempérament jovial et original, il est tout de suite à l'aise au milieu des écrivains et des humoristes qui créent le repertoire de ce théâtre amusant. Engagé en 1733 comme "maître de musique" (chef d'orchestre) de l'Opéra Comique (6), Corrette y travaille régulièrement jusqu'en 1739.

Cette période a permis à ce genre nouveau de spectacles, après avoir conquis son indépendance de haute lutte, de se forger une identité, et de devenir familier au peuple parisien. Par exemple, le *Mercure de France* donne des recensions de ses spectacles, souvent aussi longues et circonstanciées que celles de l'Académie Royale de Musique. Mais elles ne mentionnent que très rarement le nom du musicien-compositeur-arrangeur-chef d'orchestre qui assure le triomphe de la soirée !

Les Concertos Comiques

Corrette, dès le début de sa participation à la Foire, compose des intermèdes musicaux qu'il appelle "Concertos-Comiques". *Les 4 Saisons* de Vivaldi, jouées pour la première fois à Paris au Concert Spirituel le 7 février 1728, avaient frappé tous les esprits. La mode du Concerto était toute nouvelle : Corrette, peu après Boismortier, donne ce titre nouveau à ses oeuvres récentes (Oeuvre III, annoncée en Décembre ! de cette même année). Il décide d'en composer aussi pour l'Opéra-Comique, mais, bien sûr en tenant compte du climat qui règne au théâtre : ne précise-t-il pas que le premier d'entre eux est un "*ouvrage utile aux mélancoliques*" (7) !, que les 6 premiers, rassemblés dans l'Oeuvre VIII, forment un "*ouvrage amusant et très récréatif*" !

---

2) Le prix élevé de la redevance menaçait sans arrêt les forains de la faillite...

3) Après la faillite de Boizard de Pontau en 1742, Jean Monnet reprit le privilège, mais l'opéra-comique sera encore fermé en 1745.

4) C'est ce qu'a réalisé Christophe Rousset pour *La répétition interrompue* de Favart, créée en 1757, d'après un canevas qu'il avait déjà travaillé avec Panard en 1735.

5) Pour un portrait de Michel Corrette, voir mon article : "*Du nouveau sur Michel Corrette*" dans PAQUETTE (Daniel), *Musique Baroque*, Lyon, P.U.L. et A Coeur Joie, 1989, pp. 135-149.

6) par Boizard de Pontau qui détient alors le privilège.

7) repris en titre dans le disque de l'Ensemble "les Fêtes galantes" : CD Jecklin-Disco 616-2.

Ces Concertos adoptent la forme tripartite du concerto vivaldien et prennent pour thème les vaudevilles les plus fameux, aux titres bien pittoresques : "*La Tante tourelourette*", "*La béquille du père Barnaba*", " *Vla c'que c'est qu'd'aller au bois*"... sur lesquels l'auteur brode des savoureuses variations (8). Dansés comme intermèdes entre les pièces en 1 acte du spectacle, ces concertos sont autant de clins d'oeil au public qui vient d'entendre ces thèmes dans la pièce précédente. Les danseurs se livrent à des *lazzi* et font rire les spectacteurs. On imagine aisément l'humeur joyeuse qui entoure ces oeuvres, pleines d'entrain. Corrette en composera 25 (9), – et ce nombre atteste leur succès –, sur une période s'étalant de 1732 à 1770 environ.

Le 25e Concerto Comique de Michel Corrette

Nous présentons l'un d'entre eux, justement le 25e et dernier, intitulé "*Les Sauvages et la Furstemberg*". Nous ne connaissons pas les circonstances de création de cette oeuvre, publiée vers 1770, Nous supposons qu'il pourrait s'agir de l'une des nombreuses interprétations d'*Annette et Lubin*, opéra-comique de Favart et Blaise, créé en 1762, lors de la réunion de la Comédie Italienne et de l'Opéra-Comique (10). En effet cette oeuvre contient des vaudevilles sur l'air de Colin dans *Le Devin du Village* de Rousseau et sur la *Furstemberg*, que l'on ré-entend justement dans ce Concerto... Pour nous il présente l'avantage d'utiliser des mélodies très typiques du XVIIIe siècle et de mettre en scène avec humour de grands acteurs de la vie musicale de cette époque.
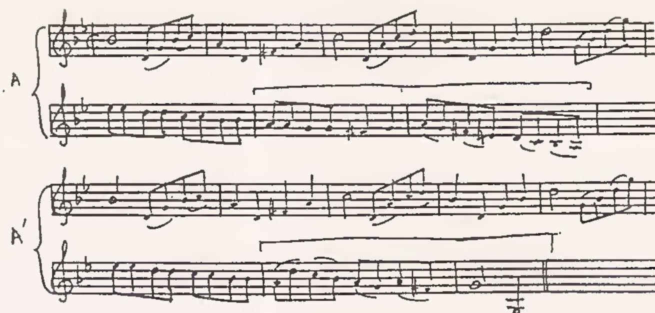
Le 25e Concerto Comique est écrit pour "2Violons, Flûte, Alto, Basse obligée pour le Clavecin et le Violoncelle". Cette dernière indication prouve que, vers 1770, la pratique de la basse continue tombe déjà en désuétude (11), mais Corrette qui a toujours défendu le Violoncelle (12), et qui a écrit des méthodes d'accompagnement (13), tient toujours à mettre en valeur, ensemble et séparément, les instruments de la basse continue (14).

Premier Mouvement
Les *Sauvages* de Rameau

Le titre fait bien sûr allusion à la pièce de Clavecin de Rameau, publiée dans les "*Nouvelles suites de pièces de clavecin*" (1728), qui avait acquis tout de suite une telle célébrité que le compositeur l'inséra dans la 4e Entrée des *Indes galantes*, créée en 1736 (15). A lui seul, ce thème symbolisait Rameau, son génie et sa gloire.

Sa carrure en est parfaite, bâtie sur deux segments de 8 mesures (A et A') : l'antécédent et son conséquent. Tout donne l'impression d'une "sauvagerie" bien apprivoisée... :

Exemple 1



Rameau a voulu caractériser une danse de "deux sauvages venus depuis peu de la Louisiane" (16), présentés avec un succès retentissant au Théâtre Italien le 10 septembre 1725. Au lieu d'imiter ce qu'il avait entendu, il a su trouver une mélodie énergique et bondissante qui traduit magnifiquement l'effet produit par cette scène pittoresque.

La transcription par Corrette de la pièce de Clavecin respecte tout à fait l'original, au niveau de la structure et des modulations. Il s'agit toujours d'un Rondeau, avec son refrain et ses deux couplets. Mais des variations, qui mettent en valeur la virtuosité du Violon principal, agrémentent le retour du refrain. Remarquons dans le 1er Couplet, le 3e Dessus (17) ou une Flûte chante le thème en Majeur. Dans la 2e apparition du refrain, le Violoncelle dialogue parfois avec le Soliste.

---

8) Le Concerto VIII "*La servante au bon tabac*" sur la chanson "J'ai du bon tabac" a été souvent enregistré et il garde toute son efficacité sur le public d'aujourd'hui. Les autres concertos produiraient le même effet si les chansons du XVIIIe n'étaient tombées dans l'oubli...

9) Les Concertos 22 (*La Prise de Port-Mahon*) et 23 (*Ramponau*) sont perdus.

10) Bachaumont dans ses "*Mémoires secrets*" signale en effet qu'Annette et Lubin fut jouée plusieurs fois en dehors de l'Hôtel de Bourgogne.

11) Gluck supprimera le Clavecin à l'Opéra lors de la création d'*Iphigénie en Aulide* en 1774.

12) Il a écrit la première méthode de Violoncelle en France en 1741.

13) "*Le Maître de Clavecin*" (1753) et les "*Prototypes*" (1754).

14) C'est le Clavecin qui joue le Thème dans le second mouvement, et le Violoncelle se voit confié des traits importants dans les 1er et 3e mouvements.

15) Dans ma Thèse consacrée à "La vie et l'oeuvre de Michel Corrette" (1989), je donne une liste des ré-emplois de ce thème, qui atteste son immense succès. On peut aisément trouver la version de clavecin des "Sauvages", dans les nombreuses intégrales de l'oeuvre de clavecin de Rameau, actuellement disponibles.

16) *Mercure de France*, 1725, II, Septembre, p. 2274.

Corrette s'en tient comme dans la plupart de ses concertos comiques, à une écriture à 3 voix : 2 dessus et une basse. Le 3e dessus double le premier dans les Tutti, assurant le *ripieno*. Mais ici, il lui arrive parfois de se faire entendre en soliste. L'Alto n'a qu'une fonction de soutien rythmique et de remplissage harmonique.

Le principal intérêt de cette transcription découle de l'ingéniosité des diminutions du Violon principal (passages en triolets, gammes ascendantes dynamiques). Il s'agit aussi bien sûr d'un hommage rendu au génial inventeur d'un thème superbe, qui exerce une réelle fascination sur tous les auditeurs.

Deuxième mouvement
L'air de Colin du *Devin du Village*

La célébrité de Jean-Jacques Rousseau comme écrivain fait souvent oublier son rôle dans l'Histoire de la Musique au XVIIIe. Son *Devin du Village* fut repris avec succès jusqu'en 1822. Les "Confessions" racontent l'accueil favorable de cette oeuvre à la Cour, et les démêlés de son auteur avec Rameau... Sa "*Lettre sur la Musique française*" déchaina les passions lors de la Querelle des Bouffons (1752-1754) (18). Aussi, associer dans un Ballet d'Opéra-Comique, les deux grands rivaux d'une manière aussi inattendue, voilà un trait d'humour, digne de l'esprit facétieux de Corrette, et à coup sûr apprécié du public !

Ici Corrette reprend le premier air de Colin dans *le Devin du Village* : *Quand on sait aimer et plaire* (19). Tous les mélomanes du XVIIIe connaissaient par coeur les paroles de cet air, du moins celles du refrain, qu'ils se remémoraient en l'entendant. Nous les reproduisons avec la musique de Corrette : (Ex. 2)

La structure en Rondeau de l'original est toujours respectée. L'humour de la musique consiste à donner le thème au clavecin, tandis que les cordes jouent un accompagnement en pizzicato, plagiant ainsi les romances que les amoureux chantent sous la fenêtre de leur belle... On imagine aisément la chorégraphie qui pourrait soutenir cette musique.

Troisième mouvement
la Furstemberg

La célèbre contredanse *La Furstemberg*, en sol mineur, convenait parfaitement, pour conclure cet ensemble (20). Cette mélodie venait d'Angleterre où Purcell l'utilisa pour la première fois dans un opéra (*The virtuous Wife*). Son titre fait allusion au prince-cardinal de Furstemberg (1629-1704), qui chassé de ses Etats Strasbourgeois pour sa politique très francophile, se réfugia à Paris où Louis XIV l'accueillit généreusement, et lui donna l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Le thème de cette chanson se promenait avec des paroles licencieuses, qui furent appliquées aux moeurs du Prince... On peut dire aussi que le choix de cette contredanse faisait allusion à Saint-Germain-des-Prés, et donc honorait l'un des berceaux de l'Opéra-Comique.

Ce thème de la Furstemberg se rencontre dans de nombreux recueils de danses à partir de 1700. Il a tout d'abord l'allure d'une Bourrée, puis il s'anime par des sauts d'octaves et un mouvement chromatique ascendant qui lui donnent une allure gaie et enjouée.

17) Dans le Vidéogramme, cité en début de cet article, un Violon remplace la Flûte, indiquée par la page du titre.

18) Voir à ce propos les articles de Daniel Paquette dans "L'Education Musicale", N° 369-370, 371.

19) L'argument de l'oeuvre de Rousseau peut se résumer ainsi : Colette croit ne plus être aimée de Colin. Elle fait alors appel au Devin qui, moyennant finances, lui conseille de faire la coquette. Tout est bien qui finit bien.

Exemple 2

Refrain.

Quand on sçait ai-mer et plai-re A-t-on be-soin d'autre bien?
Rends-moi ton coeur ma ber-gè-re Co-lin t'a ren-du le sien

Il offre un matériau de choix pour de brillantes variations où le Violon solo a certes le beau rôle, mais où il dialogue successivement avec les autres pupitres, et en particulier avec le Violoncelle et la basse continue. (Ex. 3)

Pour une musique baroque de bonne humeur

La bonne humeur caractérise la musique de Corrette. Certes le contexte qui entoure les concertos comiques y contribue largement. Aujourd'hui, nous nous réjouissons encore de retrouver une mélodie telle que "*Les Sauvages*", (20) au travers de cette fort habile transcription, qui sonne très agréablement. Les contemporains du XVIIIe siècle appréciaient autant les autres mouvements, et pour les mêmes raisons : ils connaissaient ces mélodies par coeur, elles leur rappelaient mille souvenirs, des textes amusants et des charmants spectacles.

Ce Concerto Comique, en mettant en oeuvre des mélodies d'auteurs aussi importants que Rameau, Rousseau, peut aujourd'hui contribuer à nous donner de la vie musicale du XVIIIe siècle une approche nouvelle. Il jette un regard humoristique sur une querelle qui fut, il faut bien le reconnaître, davantage le fait des littérateurs que des musiciens eux-mêmes.

Il rappelle aussi que les recueils de musique du XVIIIe contiennent un nombre incalculable de pièces drôles ! Nous ne les apprécions plus à leur juste valeur, parce que, plus ou moins consciemment, nous jugeons que l'oeuvre d'art se doit d'être grave. Le Romantisme nous a inculqué une idée sérieuse de l'Art, dont il est bon de se dégager, quand on écoute une oeuvre Baroque. Le Divertissement, l'agrément, voilà ce qui justifiait tous les efforts de nos artistes les plus consciencieux du XVIIIe ! Les Concertos comiques doivent être re-situés dans leur contexte théâtral particulier. Ils véhiculent un art de vivre et une manière d'aimer la musique. Michel Corrette n'a jamais caché sa manière enjouée de considérer son art; il n'en mérite pas moins qu'on s'intéresse à son oeuvre variée et toujours agréable (21).

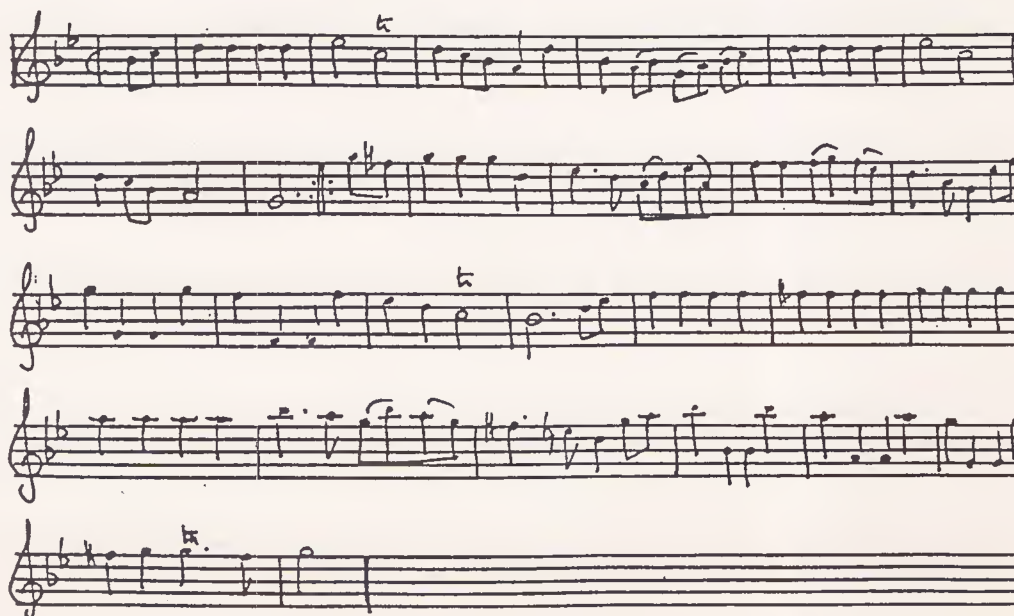
Yves Jaffrès

---

20) *Les Sauvages* sont en mineur, et l'*air de Colin* en majeur.

21) Ses *Méthodes* pour une bonne quinzaine d'instruments différents apportent de précieux renseignements sur la pratique musicale de son temps.

Exemple 3



bibliographie

• Anne TOUREILLE, **Petite chronique d'anicroche.** Editions de La pensée universelle (115, boulevard Richard-Lenoir, 75540 Paris Cedex 11). 118 pages, 60 francs 10.

Sous le pseudonyme d'Anne Toureille – nom de sa grand-mère maternelle –, notre collègue Anne Paillissé vient de faire paraître un volume de souvenirs dans lequel tous ceux qui la connaissent retrouveront, avec émotion, son esprit, sa vive sensibilité et ses qualités de coeur. Le titre de l'ouvrage n'est-il pas, à cet égard, éloquent ?...

L'enfance, l'adolescence et les études – en particulier au Centre de préparation au professorat du lycée La Fontaine (où elle devait rencontrer Jacques Paillissé, son futur époux) – sont retracées avec une verve constante. Vie familiale et vie professionnelle sont également dépeintes avec humour et sensibilité, depuis le premier poste, à Epinal, jusqu'à l'installation définitive dans la "Cité radieuse" du Corbu, à Marseille... "Notre vie n'a pas été un torrent tumultueux ni non plus un long fleuve tranquille", écrit Anne Toureille, en conclusion de la première partie.

La seconde partie, intitulée "Histoires... de sourire", est un florilège d'anecdotes qui émaillèrent toute une vie. Anecdotes de la vie de tous les jours, transfigurées par la grâce du style... Puissent les loisirs que confère la retraite inspirer à notre amie une suite à ce trop bref album de souvenirs !

• **La Flûte désenchantée.** Textes réunis et présentés par Jean VERMEIL. Introduction de Jean-Robert Ragache, historien, Grand Maître du Grand Orient de France. Editions Ombres (50, rue Gambetta, 31000 Toulouse). 156 pages, 98 francs.

Enfin un ouvrage sur Mozart qui ne participe pas du déluge hagiographique – généralement dénué de tout intérêt – qui, en cette année du bicentenaire, se sera abattu sur les mélomanes.

"Trois curieuses façons de fêter Mozart dans l'Allemagne de 1891, celle de 1941 (y compris Paris) et en RDA en 1956", tel est le sous-titre de l'ouvrage de Jean Vermeil. En effet, les centenaire et cent-cinquantenaire de la mort du compositeur, aussi bien que le bicentenaire de sa naissance, auront donné lieu à des récupérations éhontées.

Ainsi, en 1891, le chef d'orchestre, critique et compositeur Ludwig Meinardus, publia-t-il une étude de caractère intitulée : *Mozart, un modèle d'éducation morale pour la jeunesse allemande et ses éducateurs.* "C'est le Mozart-pour-tous. Clés de la réussite : Dieu et la soumission au père", commente Jean Vermeil.

Ainsi, en 1941, le Dr Goebbels orchestrait-il – en même temps que la "solution finale" – le culte de Mozart comme "rempart de la civilisation". Cependant que le Gauleiter Baldur von Schirach déniait tout caractère maçonnique à *La Flûte enchantée*, relayé en cela par le **musicologue autrichien Alfred Orel qui, lui tenta en outre d'éradiquer** tout caractère chrétien du *Requiem.* De là à considérer l'autrichien Hitler – "Sauveur de l'Allemagne" – comme une réincarnation de Mozart... Mais la France n'était pas en reste : semaine Mozart, festival Mozart, retransmission de quatorze émissions spéciales de la radio grande-allemande dédiées aux soldats du Reich, défenseurs de la civilisation...

De même en 1956, à Berlin-Est, découvrait-on les vertus révolutionnaires du compositeur de *Don Giovanni*, "précurseur de la lutte des classes", et *La Flûte enchantée* devenait-elle hymne à l'émancipation du prolétariat.

La lecture de ce dossier nous laisse partagés entre le rire et la colère. Jean Vermeil aura, en tout cas, fait oeuvre de salubrité. Une lecture nécessaire !

• George STEINER, **Réelles présences, les arts du sens.** Collection NRF-Essais. Gallimard, éditeur. Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw. 283 pages, 119 francs.

Selon George Steiner, la rupture de l'alliance entre mot et monde (entre le langage et son référent) constituerait une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident et définirait la modernité elle-même. Rupture dont la première manifestation fut probablement le "Je est un autre" de Rimbaud (disjonction de *je* et du *moi*)...

A cette moderne doxa, le philosophe anglais n'adhère pas pour autant. Il soutient, en effet, qu'"un ordre du Logos implique une présence réelle" (N'était-ce pas d'ailleurs le sentiment de Matisse lorsqu'il écrivait : "Je crois en Dieu quand je travaille" ?). L'argumentation se fonde ici sur l'art, et singulièrement sur la musique – non pas comme immanence, mais bien plutôt comme pure manifestation de la transcendance. *Mysterium tremendum...*

"Aucune théorie du sens ou du non-sens, écrit George Steiner, ne peut être valable si elle esquive la musique; et c'est bien sur ce point capital que psychanalyse, poststructuralisme et déconstructionnisme sombrent dans le mutisme, (...) Qu'est-ce qui, au monde, ressemble à la musique ? A quoi la musique ressemble-t-elle ?". Les vraies questions sont ici formulées au plus près. Heureusement sans réponse dogmatique... Alléluia !

• Françoise ESCAL, **Contrepoints, musique et littérature.** Editions Méridiens-Klincksieck. 352 pages, 99 francs.

La musique vocale étant – par nature – composite, Françoise Escal ne s'est ici intéressée qu'à la musique instrumentale. Deux grandes parties composent cet ouvrage :

La musique comme imaginaire de la littérature. Ont été principalement examinés : le *César Birotteau* de Balzac, dans ses rapports avec la *Ve Symphonie* de Beethoven; *Consuelo*, roman musical de George Sand ; la critique (particulièrement métaphorique) de la musique de Debussy par Jacques Rivière; les emprunts à la musique – par la littérature – de procédés, formes ou schèmes compositionnels...

La littérature comme imaginaire de la musique. La musique instrumentale veut parfois signifier, voire dénoter. Pièces de genre, de caractère, poèmes symphoniques... Paratextes verbaux, tels que titres, sous-titres, dédicaces, préfaces, programmes, poèmes-partitions proposés à l'imagination créatrice du lecteur-auditeur... Anagrammes et cryptogrammes musicaux - *Musica reservata*...

Au delà de l'évidente hétérogénéité des langages, Fançoise Escal à réussi à mettre en lumière, sinon toujours de flagrantes correspondances, tout au moins de surprenantes analogies. Vaste champ – à peine défriché – de la Poïétique...

• **Chansons de P.I.B. de Milhé, Gentilhomme languedocien, pendant la Révolution,** présentées par Jean-Denis Bergasse. Société de Musicologie de Languedoc (B.P. 4049, 34545 Béziers Cedex). 23,5 x 20. 48 pages.

Les chansons royalistes font cruellement défaut au corpus des chansons de la Révolution française, singulièrement dans les pays occitans; la plupart, en effet, avaient été détruites pour d'évidentes raisons de sécurité. Et c'est au péril de sa vie que le jeune Patrice Isidore Bruno de Milhé avait réuni et conservé les textes ici publiés pour la première fois (en fac-similé).

Une quinzaine de textes de chansons (écrits, pour la plupart, sur des timbres connus) nous sont ainsi révélés. Le manuscrit ne comportait qu'une seule musique originale, celle de la *"Romance nouvelle*, mise en musique par Bardÿ, le 19 aoust 1793"; elle est naturellement reproduite dans cette plaquette.

• Daniel BREBBIA et Pierre KOCLEJDA. **La flûte à bec alto** (du Moyen âge au XXe siècle). Choudens, éditeur. 31 x 23, 146 pages.

Daniel Brebbia, professeur de flûte à bec au CNR de Versailles et Pierre Koclejda, professeur d'Education musicale à Sartrouville ont mis en commun leur expérience et leurs talents pour réaliser cette méthode, florilège de thèmes choisis – d'abord – pour leur qualité musicale (plusieurs d'entre eux sont de la plume même de Pierre Koclejda). Thèmes proposés, soit avec un accompagnement simple de piano ou de guitare, soit en duo. Exercices correspondants toujours bien adaptés.

Nous trouvons, in fine, une tablature des principaux codes de la musique contemporaine, ainsi qu'une table récapitulative des doigtés des gammes majeures et mineures (avec leurs arpèges), de quelques modes à transposition limitée, de trilles, etc. Un fonds thématique qui sera extrêmement utile aux praticiens de la flûte à bec alto et... de bien d'autres instruments.

• Howard MAYER BROWN. **L'ornementation dans la musique du XVIe siècle** (traduit par Jacques Gouelou). Collection *Musica Humana* dirigée par Gérard Geay. Presses Universiraires de Lyon (86, rue Pasteur, 69365 Lyon Cedex 07). 112 pages, 80 francs.

C'est bien à un survol de la vie musicale de la Renaissance que nous convie ici Howard Mayer Brown, spécialiste de cette période (à propos de laquelle il a dirigé des séminaires de recherche au King's College de Londres, ainsi qu'à Harvard et surtout à l'Université de Chicago).

Il est certes difficile d'imaginer comment l'on jouait vraiment la musique au XVIe siècle, connaissant les invraisemblables latitudes qui étaient celles des interprètes pour, par exemple, supprimer ou ajouter des accidents, déplacer les syllabes sous les vocalises, combiner voix et instruments – toutes choses qui seront plus tard de la compétence exclusive du compositeur. L'ornementation était parfois à un tel point extravagante que dans certains livres elle en vint à totalement étouffer, puis à faire disparaître les musiques originelles – l'immense répertoire de tablatures pour luth et instruments à clavier en témoigne... Les virtuoses du XVIe siècle devaient être en

outre capables, soit de substituer à une mélodie lente un fragment de profil identique, mais beaucoup plus rapide, soit d'improviser des séquences entières (il faut toutefois reconnaître que l'improvisation sur un *cantus firmus* était depuis bien longtemps déjà la principale forme de musique non écrite, et qu'elle le restera jusqu'à l'époque baroque...).

Concernant l'ornementation de la musique écrite, une dizaine d'ouvrages didactiques furent publiés en Italie entre 1535 et la fin du siècle. L'étude attentive de ces différents ouvrages a permis à Howard Mayer Brown de reconstituer au plus près l'évolution de la pratique des instrumentistes et des chanteurs tout au long du siècle. Sont successivement examinés : les agréments, les *passaggi* (formules mélodiques stéréotypées faites de nombreuses notes courtes), les oeuvres le plus fréquemment ornées au XVIe siècle, les différents types d'ornementation dans les soli et les ensembles, pour les voix et pour les instruments, les réactions contre les excès des virtuoses...

Ajoutons que l'auteur a eu la courtoisie (trop peu fréquente) de transcrire en notation moderne l'essentiel des exemples musicaux qui illustrent son propos.

• **Guide des opéras de Mozart**, sous la direction de Brigitte MASSIN. Collection Les Indispensables de la musique. Fayard, éditeur. 1005 pages, 198 francs.

Personne n'était plus qualifié que Brigitte Massin pour assurer la maîtrise d'oeuvre d'un tel guide, pour lequel elle aura su s'entourer d'une équipe de dix -sept des meilleurs spécialistes de la dramaturgie mozartienne. Le parti pris des guides de la collection est naturellement respecté : livret intégral bilingue (ou important résumé), genèse de l'ouvrage, argument, commentaire musical et dramatique, discographie critique.

Dans sa remarquable préface intitulée "Mozart dramaturge", B. Massin met l'accent sur la notion de trajectoire dans la production lyrique. Trajectoire qui porte l'empreinte du génie, même si – à l'évidence – les vingt-cinq oeuvres qui la constituent; abouties ou simplement ébauchées, ne sont pas d'égale inspiration. Il y avait eu l'opéra avant Mozart, il y eut l'opéra après Mozart : "L'opéra chez Mozart est bien frontière" écrit B. Massin (à l'instar du concerto, autre dramaturgie mozartienne...). Alors que, par exemple, dans le domaine de la symphonie ou du quatuor, la filiation peut être considérée comme directe entre Haydn, d'une part, et Beethoven ou Schubert, d'autre part.

L'auteur s'est également réservé, dans ce guide, le commentaire des opéras de jeunesse : *Le Devoir du premier commandement* (premier ouvrage lyrique, composé à l'âge de onze ans), *Apollo et Hyacinthe* ainsi que des opéras inachevés : *Le Serviteur de deux maîtres, L'Oie du Caire, Lo Sposo deluso* et *Le Royaume des Amazones*. C'est heureusement à Rémy Stricker (lequel ne prétend nullement à faire une analyse "informée" de la symbolique maçonnique) qu'aura été confié le commentaire et de *Thamos* et de *La Flûte enchantée* (la préface accordée récemment par Brigitte Massin à Jacques Henry pour son *Mozart Frère Maçon* aurait pu faire craindre le pire...). Il ne saurait, de toute façon, être dans le propos d'un tel ouvrage de se faire l'écho des savantes querelles qui agitent le petit monde des musicologues, lesquels regretteront – je le crains – de ne pas trouver ici matière à alimenter leurs byzantins débats. Musiciens et mélomanes, eux y trouveront leur compte.

• Dominique LEROY. **Histoire des arts du Spectacle en France.** Préface de François Lesure. L'Harmattan, éditeur. 392 pages.

L'auteur (directeur de recherche en Economie de la culture à l'Université de Paris I) s'attache ici à mettre en lumière les aspects socio-économiques, politiques et esthétiques de la production de spectacles jusqu'à la Première Guerre mondiale : évolution des facteurs de création, de production et des publics. Interactions entre les diverses phases de la conjoncture économique de la France et les avatars que connaît l'offre de spectacles : nombre de salles, emplois induits, prix des places (incluant le "droit" des pauvres institué par Louis XIV, sous la pression de l'Eglise qui hait le monde du théâtre. Pourquoi, en effet, taxer les théâtres et pas les restaurants?)

Riche en données quantitatives, certes, mais faisant également la synthèse de toutes les disciplines mises en oeuvre, cet ouvrage est passionnant de bout en bout. Mais pourquoi diable utiliser encore tant de termes anglo-saxons? N'existe-t-il pas ou ne peut-on imaginer d'équivalents français à *trend* de fréquentation, *stock system, star system, combination system, stock star system...?*

Francis COUSTÉ

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

Mozart encore assasiné !

Tout musicien sait que Saliéri n'est pour rien dans la mort de Mozart. Ce dernier a bien pu dire “Saliéri m'a empoisonné”, ce propos est à prendre au sens figuré. Mozart était bien assez grand pour se tuer tout seul. Et il ne s'est pas raté. Il s'est tué au travail.

Mais la légende est tenace et si le doute subsiste dans les esprits, une chose est certaine : Mozart est mort et sa musique vit. Aussi certains artistes s'efforcent-ils de l'occire définitivement. C'est ce qui s'est passé en cette année du bicentenaire de sa mort à l'Opéra Bastille.

Le bâtiment lui-même est peu fait pour susciter l'enthousiasme lyrique. Son artchitecture tient plus de la salle des congrès pour trafiquants d'armes que du palais enchanté et, derrière les vitres pare-balles, il est plus aisé d'y rencontrer les représentants des multinationales que les belles dames dans leur carosse doré. C'est assez dire si l'esprit de féérie en est absent. Ses marbres lisses comme un crâne chauve, ses halls désespérés en font l'exact pendant des gares de R.E.R. de la Défense ou de l'Etoile et l'on s'étonne de ne pas y voir pénétrer le métro express. Retard dans les travaux sans doute !

Mais le mélomane fait fit de ses détails. Il brave embouteillages et contraventions, s'introduit dans la place, force le barrage des appariteurs, rafle les dernières places au prix fort pour satisfaire au moins une fois dans sa vie sa passion et pouvoir dire comme les grognards à Austerlitz : “J'y étais”.

J'y étais donc à cette “Flûte enchantée”, pour la troisième représentation. La première avait fait scandale parait-il et j'espérais une nouvelle bataille du “Sacre”. Je ne voulais pas rater ça.

Tristesse, oh ! désespoir. Ce fut un pétard mouillé.

J'y étais mais je déconseille le sixième rang, d'orchestre, cher ! très cher ! et soumis pendant l'entracte à un fort vent coulis qui rafraîchit les ardeurs. Il est préférable de s'installer à des places d'un prix plus démocratique, quand il en reste ! et d'où l'on profite tout aussi bien du spectacle. Mais pour cela il faut se lever matin.

C'est donc calé dans des fauteuils spartiates, – à ce niveau pas de privilège de classe, – que le public attendait les réjouissances.

La partie démarrait pourtant bien, dans le style branquignol avec un orchestre doublement diapasonné, une première fois par une trompette pour la partie droite, une seconde par un hautbois pour la partie gauche mais quelques fréquences plus basses ! Et au premier accord l'orchestre joua juste. Le miracle mozartien opérait et il opéra toute la soirée car dans cette débacle, musiciens et chanteurs furent au-dessus de tous soupçons.

L'ouverture de scène est gigantesque, l'orchestre largement déployé mord très en avant sur le parterre. Contrairement à Bayreuth où il se glisse sous la scène, il repousse les voix tout au fond. Le résultat est prévisible. Toute voix qui n'est pas coulée dans le bronze est écrasée. Les trois dames ont failli disparaître dès les premières notes.

Le chef haut placé, comme une vigie dans les haubancs, – il lui faut au moins ça pour surveiller son équipage dispersé aux quatre points cardinaux – rame l'espace d'un geste d'albatros. Armin Jourdan rameute les sons vers lui. Il mouline le vent. Ce poste est à jamais interdit à tout chef qui n'aurait pas le bras long...

Un écran perché dans les nuages donne la traduction en deux langues du texte chanté. N'apparaît qu'une phrase sur cent mais la traduction est d'une grande fidélité. Ainsi lorsque le héros prononce le nom de “Pamina”, voit-on écrit "Pamina". Le sous-titrage anglais donne la même chose. Lorsque l'héroïne appelle "Tamino" s'inscrit doublement le nom de Tamino. Il est fort dommage que cet ingénieux système ait déclaré forfait pendant le deuxième acte car on fut privé de la traduction du duo ou Papageno et papagéna s'interpellent en bégayant “Pa pa pa pa pagéno Pa pa pa géna”.

Le rideau se lève (image de style car il reste cloué au sol) avec vingt minutes de retard. Aussi pour rattraper le temps perdu, le chef attaque-t-il l'ouverture à grande vitesse. Mauvaise idée car la baguette retombée, le rideau refuse obstinément de se lever. Est-ce une grêve des machinistes ? C'est parait-il habituel dans cette maison. Mais non ! une voix désincarnée annonce par haut-parleurs qu'il s'agit d'un incident de machinerie. On croit à tort à un gag et chacun se prépare à passer une bonne soirée.

Enfin le rideau se lève sans crier gare avant même que le principal personnage ait eu le temps d'entrer en scène. Un Tamino japonais, vêtu d'un kimono de combat, petite natte sur la nuque arrive au pas de course. Il s'écroule de frayeur devant un personnage menaçant, armé d'une main à six doigts. C'est le serpent, lequel s'évanouit à son tour à l'arrivée des envahisseurs.

Ces énergumènes débarqués d'une autre planète, viennent de rafler les soldes des grands couturiers. Ce sont les trois dames. Que diable ! on est femme ou on ne l'est pas. Elles s'exhibent dans des robes psychédéliques et se trémoussent à contre-temps. Des voix “off”, intraduisibles – l'écran reste muet – commentent ce défilé de mode. Survient l'oiseleur coiffé d'une cage en osier en forme de tour eiffel qui lui fait un bec démesuré d'oiseau migrateur.

Tout ce monde converse avec les voix de Donald et de Mickey par l'intermédiaire d'une bande son qui se met soudain à crachoter, à souffler et à jouer bientôt seule sa partie. Ce gag là non plus n'était pas prévu.

Survient la Reine de la Nuit à laquelle on a donné, j'espère, une prime de risque. Son buste émerge au niveau du second balcon d'un long tube qui se déplace en cahotant. Sa tête en forme d'asperge est rasée et il lui manque un bras. Son second appendice, couvert d'un long gant noir, se confond avec le drapé de l'échafaudage. Ce catafalque vertical fait ressortir la pâleur de ses traits vraisemblablement due au vertige. Avec cela, il faut chanter ! Au deuxième acte, elle ne sera plus perchée qu'à trois mètres. On saisit de suite l'intention symbolique. L'écroulement progressif de la Toute Puissance. A sa troisième apparition, elle sera de plain-pied avant de disparaitre dans les sous-sols avec son équipe de mannequins.

De tous les symboles qui foisonnent dans le livret de la "Flûte", c'est bien le seul qui soit sauvegardé, encore les auteurs n'y avaient-ils pas pensé. Mais, disparu le symbole du cadenas qui ferme la bouche de Papageno ! disparu le symbole de la flûte qui charme les animaux ! plus de flûte ! plus d'animaux ! et Tamino seul sur la scène désertique attend planté comme un navet que l'instrumentiste ait fini son solo dans la fosse d'orchestre. Disparu aussi le symbole des trois dames voilées, elles tiennent bien trop à montrer leur chapeau, disparu le symbole de l'air ! et les trois enfants au lieu de débarquer d'une nacelle ailée, arrivent à cloche-pied en jouant à cache-cache ! disparus les rites initiatiques de l'eau et du feu, ou tellement dilués dans le hiératisme d'un gestuel caricaturé jusqu'au ridicule, que l'esprit s'y perd.

Le metteur en scène, Robert Wilson, s'est départi de tout figuralisme primaire et a jeté aux orties la quincaillerie franc-maçonne; plus d'équerre, plus de truelle. Merci Monsieur Wilson. Mais plus de temple non plus. Ainsi lorsque Tamino joue de la flûte, au lieu de la porter naturellement à ses lèvres, la pose-t-il sur son nombril et lorsque Papageno veut se pendre, la corde au lieu de suivre la loi de la gravitation universelle, monte-t-elle directement du sol.

Il est donc plus que jamais indispensable, pour le spectateur non averti, avant d'affronter cette "Flûte" sans enchantement, de s'imbiber du livre que Jacques Chailley a consacré à "La Flûte Enchantée, opéra maçonnique" aux éditions Laffont.

L'auteur nous guide pas à pas dans le labyrinthe de ce livret passablement embrouillé. Lorsque l'on en a terminé, tout s'éclaire et le conte féérique dévoile ses intentions initiatiques . On se sent subitement intelligent ! Le musicologue nous dit tout de Monostatos, visage noir, âme noire, "sa noirceur... évoque l'obscurité de la terre... Il est l'homme charnel qui méprise la femme et la désire par pur appétit sexuel" (p. 113).

Mais ici Monostatos est blanc !

De même Jacques Chailley ne nous dit rien de ce personnage au visage bleu, ni de ceux qui sont pour moitié rouge, pour moitié blanc. Le fait qu'ils soient peints en biais accentue le mystère et l'on se sent bête... mais bête !

Décidément Jacques Chailley a encore beaucoup à apprendre de Robert Wilson !...

Le rideau du deuxième acte se lève sur la silhouette d'une bigouden drapée dans sa cape. Elle contemple une marée de noyés échoués à ses pieds. C'est un grand prêtre, à contre-jour, coiffé d'un tuyau de poêle. Naturellement il tourne le dos au public, perdu dans la contemplation des siens en attente de sépulture.

Car autant le premier acte est un feu d'artifice de couleurs fluorescentes rouges, jaune, bleue ou verte, autant celui-ci est sinistre, avec ses toiles maculées de balafres noirâtres, oeuvre d'un émule d'Hans Hartung ou d'un Pollock dans ses plus mauvais jours.

Le hiératisme de ce faux théâtre Nô, l'absence de spontanéité, ces gestes saccadés, l'ennui qui suinte de cette montagne de pédanterie, fait que bientôt l'on baille ferme. Et l'on s'endormirait carrément si une colonne de lampes halogènes ne venait vous blesser les yeux (j'avoue Monsieur le commissaire ! j'avoue ! j'avoue tout ce que vous voulez. Oui c'est moi qui suis responsable du déficit de cette maison, mais je vous en prie ! retirez-moi ça de la vue !)

Enfin arrive le final, le couronnement des époux et le triomphe de Sarastro qui en profite pour se tirer les vers du nez. Au sens propre. Et quand j'écris au sens propre c'est plutôt mal choisi, car c'est dégoûtant. D'autant plus dégoûtant qu'en y regardant bien, c'est un vers solitaire qu'il s'extirpe du dentier.

Il reste donc au spectateur la ressource de fermer les yeux pour retrouver la musique de Mozart, sauvée par un orchestre et des voix tout de finesse et de nuances qui dit tout le contraire de ce que l'on voit. Car l'inadéquation est totale entre la réalisation scénique et l'intention des auteurs, en l'occurence : ce bon vivant de Schikaneder et le joyeux Mozart.

Le scandale de la première ne se répéta pas. Le public, abruti d'ennui, n'eut même pas la force de réagir. Et bien que la salle tarda longtemps à se rallumer pour susciter les applaudissements, il n'y eu qu'un seul et chétif rappel; ce qui ne s'était jamais vu de mémoire de musicien. Les chanteurs, par ailleurs tous excellents, furent victimes de la morosité ambiante et le metteur en scène se garda bien de paraître au milieu de ses victimes.

Ce spectable raté ne serait qu'un avatar de plus dans l'histoire de l'opéra, si cela ne coûtait aussi cher. D'ailleurs, l'Institution elle-même est un tonneau des danaïdes. Le budget de la culture y passe presque tout entier et il ne reste que des miettes pour les opéras de province, les orchestres, l'enseignement. Les maigres subventions des associations viennent d'être stérilisées. Toute la musique pâti de la boulimie de cet ogre Opéra-Bastille, et puisque l'affaire est ingérable, il convient d'y mettre un terme.

Cela ne pourra se faire que lorsque le contribuable aura pris conscience de la gâbegie qui s'étale impunément sous ses yeux.

Alors se posera la question de la destination des locaux.

Pour le hall d'entrée, je l'ai déjà dit : une gare du R.E.R. Ou encore, on pourrait relier le bâtiment au canal Saint-Martin tout proche. On y débarquerait directement les voyageurs venus du Havre ou de New-York.

Dans l'immense volume intérieur, on pourrait reconstituer la Bastille inconsidérément détruite en 1789. Le lieu est tout indiqué et Paris, comme pour le donjon du Louvre, se verrait doté d'un maillon essentiel de son histoire. L'espace libéré est suffisamment vaste pour y faire tenir la forteresse médiévale toute entière. On exposerait à l'intérieur, dans des cages de fer, notre metteur en scène et quelques technocrates qui dilapident les fonds publics. A l'entrée, les marionnettes du bêbête-show vendraient des cacahuètes.

Ce ne serait ni plus triste ni plus désolant que la représentation de cette "Flûte désenchantée"...

Jean SICHLER

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

Une école de musique au XVIe siècle.
(Franchino Gafori au milieu de ses élèves.)
Gravure sur bois extraits de l'*Angelicum opus musicae*. (Milan, 1508.)

On remarque, à gauche, trois tuyaux d'orgue et, à droite, trois cordes tendues d'inégales longueurs. Sur le pupitre, le sablier mesure du temps et, plus à droite, le compas, mesure de l'espace. Ces accessoires montrent à l'évidence que la musica, inscrite autrefois dans le *quadrivium* des connaissances, donnait une part prépondérante à l'acoustique.

INFOS EXPRESS

• OUVERTURE D'UN SERVICE, PETITES ANNONCES SUR LE 3616 SICI

Le service d'Inforrmation des Créateurs et Interprètes (SICI) est un relais d'informations professionnelles destiné aux artistes de toutes disciplines et à leurs différents partenaires artistiques et culturels.

Ce service Petites Annonces vous permet d'introduire directement et rapidement des informations sur :
– les offres d'emploi,
– les demandes d'emploi,
– le matériel : achat et vente
– les prestations et les contacts
– les formatiosn et les stages,
– divers.

Le SICI intervient pour la validation des informations tous les jours avant la diffusion. Les suppressions d'informations ont lieu automatiquement tous les deux mois ou sur demande.

Ce nouveau dispositif facilite les échanges rapides et individualisés.

Le SICI reste à votre disposition pour de plus amples renseignements (Tél. : 40.15.81.02 et 83.47).

• CLERMONT-FERRAND

Les 11, 12 et 13 décembre 1991, àl'initiative du Centre de Recherche Révolutionnaires et Romantiques (Université Blaise Pascal), se tiendra à Clermont-Ferrand un **Colloque international** sur le thème "Mozart, origines et transformations d'un mythe". Ce colloque qui s'inscrit naturellement dans le cadre des célébrations du bicentenaire de la mort du compositeurs a reçu la caution du Comité National Mozart (Ministère de la Culture, de la communication des grands travaux et du bicentenaire) et figure d'ores et déjà au programme officiel de ces célébrations. Il sera, avec le congrès de Strasbourg (octobre 1991), l'une des deux seules manifestations de ce type en France.
Des manifestations artistiques seront proposées du 9 au 15 décembre.

Renseignements : Service Université - Culture, 29, boulevard Gergovia, 63,37 CLERMONT-FERRAND Cedex.

• FORMATION D'ANIMATEUR MUSICAUX ET SOCIO-ÉDUCATIFS

La formation d'animateurs musicaux et socio-éducatifs est le fruit de la rencontre des acquis respectifs et complémentaires de la Fédération Nationale des Centres Musicaux Ruraux et de l'Université de Paris X Nanterre.

Son objectif est de former des musiciens aux métiers de la diffusion culturelle et musicale et de l'animation socio-éducative, capables de s'insérer dans des projets existants, d'en créer de nouveaux et de pouvoir les mettre en application.

Durée du stage : du 21 octobre 1991 au 30 septembre 1992.
Dépôt des dossiers jusqu'en octobre.
Coordinateur : Jean-François GODCHAN
Renseignements : Université Paris X – Nanterre. 200, avenue de la République, 92001 NANTERRE CEDEX.

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 13 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V.BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n°4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n°1) — n° 365 et n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 362 et n° 326
Les Troyens — nos 366/367
Béatrice et Bénédict — n° 376

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

CHABRIER
Joyeuse marche — n° 356

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n°5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322
Trio n°1 opus 1 en fa dièse — n° 372
Symphonie en ré mineur — n° 373

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J.GILLES
Requiem — nos 349/50

E.GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n°102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

HONEGGER
Pastorale d'été — n° 359

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

LANCEN
Symphonie de Paris — n° 359

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n°4 en La M. — n° 307

MONTEVERDI
Le couronnement de Popée — n° 378

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
Sonate en do majeur K.330 — n° 376
Menuet en sol K1 — n° 377

PENDERECKI
Thrène — n° 363

J.C. PETIT
Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

PUCCINI
Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324

RIMSKY-KORSAKOV
Le vol du Bourdon — n° 375

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328
La truite — n° 378

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

VIVALDI
Le printemps — n° 363

R. WAGNER
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'invitation à la Valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicultes : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n°106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA -Nuits dans les jardins d'Espagne

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur — n° 372
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. SCHUBERT - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française":
n° 357 - Prix 50 F

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1992 - port inclus : Fascicule 78 F - Cassette 88 F - Disque 90 F - Compact disc 150 F